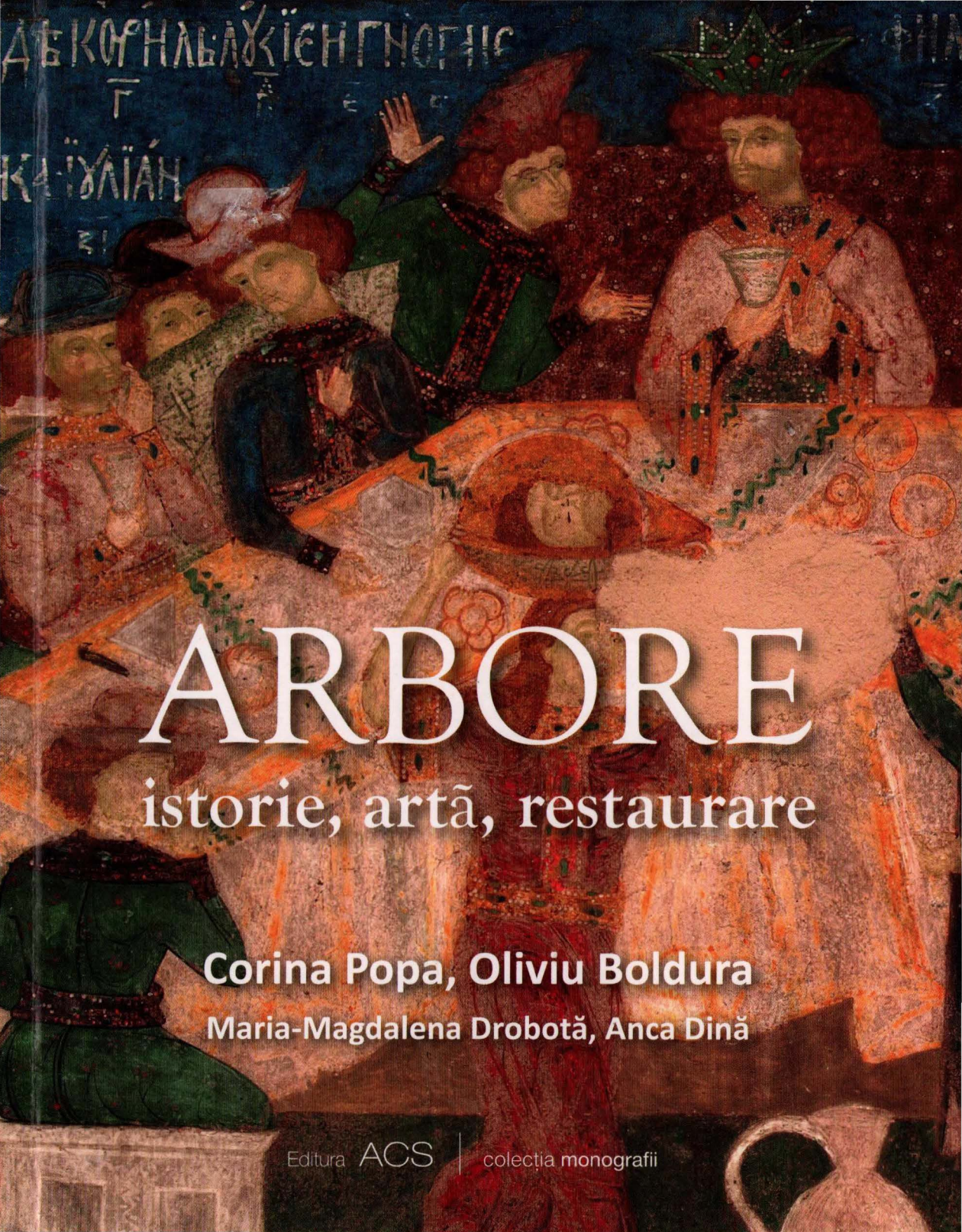


ARBORE

istorie, artă, restaurare

Corina Popa, Oliviu Boldura
Maria-Magdalena Drobotă, Anca Dină

Editura ACS | colecția monografii

Parte din grupul de *Biserici din Moldova cu pictură exterioară* înscris pe lista patrimoniului mondial UNESCO, biserica din Arbore este probabil monumentul cu cea mai frumoasă pictură murală din zonă.
Cu toate acestea, *Arbore* este prea puțin cunoscută în raport cu valoarea sa.

Diferită ca stil și cu o cromatică deosebită, pictura exterioară era singura vizibilă până de curând. Recentele intervenții de conservare-restaurare a picturii murale interioare au pus în valoare un ansamblu ce se credea a fi pierdut, ascuns de straturile consistente de depuneri și acumulări.
Programul iconografic cuprinde câteva teme mai puțin frecvente, chiar singulare în contextul artei epocii.

Monografia Arbore este structurată pe două părți:
- Istorie și artă – despre așezare, ctitor și familia sa, monumentul și pictura
- Conservarea și restaurarea picturii murale

Monumentul este abordat de la ansamblu până la cel mai mic detaliu.
Textul este susținut de desfășurătoare iconografice și peste 400 imagini inedite, descoperite prin restaurare.

Autorii sunt specialiști și experți în istoria artei și conservarea picturii murale cu experiență vastă (peste 15 - 50 ani).

Prin monografia de față ne adresăm iubitorului de patrimoniu cultural, specialiștilor, administratorilor de monumente ori restauratorilor cu diferite stadii de pregătire, considerând că fiecare poate să culeagă informații adaptate.

ISBN 978-606-94198-8-5

23,70 lei + TVA

Corina Popa, Oliviu Boldura

Maria-Magdalena Drobotă, Anca Dină

ARBORE

istorie, artã, restaurare

Editura ACS | colecția monografii

Proiect al Asociației Art Conservation Support

Parteneri:
CERECS Art S.R.L., Parohia Bisericii "Tăierea Capului Sfântului Ioan Botezătorul" din Arbore
Institutul Național al Patrimoniului, Universitatea Națională de Arte din București

Proiect editorial co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național
Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național.
AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite.
Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

autori text:
partea I *Istorie și artă*: prof. univ. dr. Corina Popa, istoric de artă
partea a II-a *Aspecte tehnologice ale picturii murale*:
prof. univ. dr. Oliviu Boldura, expert restaurator; drd. Maria-Magdalena Drobotă, specialist restaurator
Conservarea și restaurarea picturii murale: prof. univ. dr. Oliviu Boldura, expert restaurator;
Anca Dină, specialist restaurator, drd. Maria-Magdalena Drobotă, specialist restaurator

foto: Arhiva CERECS Art, Anca Dină, Georgiana Zahariea, Gheorghe Dănilă,
Maria-Magdalena Drobotă, Dumitru Dumitrescu, Ovidiu Baștea

desene și desfășurătoare iconografice: Crina Niculescu
ediție îngrijită: Anca Dină

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Arbore: istorie, artă, restaurare / Corina Popa, Oliviu Boldura,
Maria-Magdalena Drobotă, Anca Dină - București: Editura ACS, 2016
ISBN 978-606-94198-8-5
I. Popa, Corina
II. Boldura, Oliviu
III. Drobotă, Maria-Magdalena
IV. Dină, Anca

726.54(498 Arbore)

PROIECT CO-FINANȚAT DE:

© Toate drepturile rezervate Art Conservation Support
office@acs.org.ro www.acs.org.ro www.paginarestaurarii.ro

Corina Popa, Oliviu Boldura

Maria-Magdalena Drobotă, Anca Dină

ARBORE

istorie, artă, restaurare

Editura ACS | colecția monografii

Cuprins

Argument 6

Partea I: ISTORIE ŞI ARTĂ 14

Istoria familiei Arbore 16
Istoria satului şi a curţii 20
Curtea şi biserica 20

Arhitectura bisericii 24
Monument funerar. Tabloul votiv și cel funerar 35

Pictura 40
Iconografia picturii interioare 44
Altarul 44
Naosul 58
Calota Pantocratorului 58
Marile sărbători 70
Scene din Viaţa Mariei, Ioan Botezătorul, Copilăria lui Iisus, Ciclul Minunilor 78
Pronaosul 86
Pictura exterioară 102
Absida altarului 105
Fațada de sud 106
Fațada de vest 115
Stilul picturii 130
Datarea picturii 142

Partea a II-a: CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA PICTURII MURALE 148

Aspecte tehnologice ale picturii murale 150
Transformări cromatice ale picturii murale 166

Metodologia intervențiilor de conservare-restaurare între cauze de degradare, efect și tratamente specifice 174
Degradarea picturilor ca efect al umidității de infiltrație 177
Efectul umidității de capilaritate 180
Degradările structurale - impactul asupra picturilor murale 182
Degradarea picturilor originale prin intervenții istorice și repictări 184
Degradarea picturii prin eroziunea stratului de culoare și intervenții de conservare 194
Degradarea picturii cauzată de acumulări, depuneri și intervenții de conservare 198
Mortare aplicate în timp și efectul lor asupra picturii originale 219
Degradări ale stratului de culoare și refacerea stabilității acestuia 230
Degradarea stratului suport și intervenții specifice 234
Degradări provocate de prezența sulfaților și nitraților 241
Abordarea estetică a restaurării în raport cu originalul 244
Aspecte ale monitorizării monumentului 263
Experiența restaurării de la Arbore 264

Bibliografie 268

Argument

Arbore este, probabil, monumentul cu cea mai frumoasă pictură murală din zonă – după aprecierea specialiștilor.

Cu toate acestea, biserica din Arbore, poate naște atitudini contrarii în rândul vizitatorilor săi. Biserică de mir, lipsită de unele avantaje ce derivă din statutul de mănăstire, cu ansamblul de case boierești pierdut, biserica poate fi ignorată de cei grăbiți. Dacă ai însă răbdarea să te oprești o clipă din fuga specifică turistului, vei percepe frumusețea ansamblului, bogăția și calitatea detaliului. E multă bucurie la Arbore care așteaptă să o culegi.

Și dacă ai ajuns la Arbore, merită să te oprești, măcar pentru o clipă, pe banca de sub tei și să privești deschiderea fațadei de vest, să stai puțin în iarba deasă și să admiri impresionanta gamă cromatică ori compoziția desăvârșită a fiecărei scene.

Satul în sine, relativ conservat, oferă o imagine foarte plăcută a unei localități tradiționale specifice Bucovinei, iar oamenii, în marea lor majoritate, îmbogățesc locul.

Biserica din Arbore a făcut parte din curtea boierului Luca Arbore, portar al Sucevii pe timpul lui Ștefan cel Mare și al urmașilor săi. Boierul a rămas alături de Bogdan al III-lea, fiul lui Ștefan, dar cariera sa s-a terminat brusc și dramatic pe timpul lui Ștefăniță, fiul lui Bogdan. Acesta, ajuns pe scaunul domnesc în 1523, temându-se de autoritatea marii boierimi îi acuză de trădare pe unii dintre sfetnicii săi și poruncește decapitarea acestora la Hârlău, în 1523. Printre ei se numără și Luca Arbore. Moartea sa a fost urmată de cea a doi dintre fiii săi Toader și Nichita.

Luca Arbore a cumpărat satul la 1502, împreună cu învecinata Solcă, alegându-și reședința în satul ce-i poartă acum numele. După moartea boierului satul rămâne în stăpânirea familiei și anume a liniei feminine, fiicei sale Ana, descendența masculină fiind întreruptă de tragicele evenimente menționate, iar unul din fii, Gliga, fugise în Lituania de teama prigoanei domnești.

Concomitent, probabil, s-a înălțat casa boierească. Reședința era o ruină în secolul trecut, iar săpăturile arheologice au scos la lumină numai frag-

mente de ceramică decorativă utilizată pentru sobe, asemănătoare ca factură și decor cu cele din casele domnești ale epocii lui Ștefan. Prin analogie cu alte reședințe boierești cercetate arheologic, cea de la Arbore era probabil înconjurată de o incintă. Casa a fost ridicată la sud de biserică, spre interiorul parcelei. Aceasta se număra printre puținele reședințe boierești ale vremii aparținând unor boieri importanți: cea de la Bălinești, a logofătului Ioan Tăutu și cea de la Dolhești, a hatmanului Șendrea.

Biserica, asemenea paracliselor menționate, a devenit în timp biserica satului, nebucurându-se de grija acordată, în general, lăcașurilor din mănăstiri. În secolul XIX, odată cu ruinarea casei, biserica a fost însă aproape părăsită. Date fiind condițiile climaterice specifice zonei, cu precipitații abundente și ierni friguroase, starea de conservare precară a acoperișului a avut grave repercusiuni asupra construcției și asupra picturii.

Biserica de la Arbore este cunoscută pentru pictura sa exterioară ce prezintă un stil și o cromatică deosebită de restul ansamblurilor decorate la exterior cu pictură. Pictura murală interioară a fost „ascunsă" privirii pentru mult timp de toate tipurile de depuneri și acumulări, cea mai mare parte a ei fiind practic ilizibilă. Se credea că o bună parte ar fi pierdută. Se puteau identifica numai câteva scene în absidele naosului precum și personajele din registrele inferioare din naos și pronaos, fără a se putea desluși programul iconografic sau stilul picturii. Datorită recentei restaurări, ansamblul poate fi analizat și admirat în întregime.

Pictura de la Arbore se înscrie ca iconografie în linii mari cutumelor vremii. Dar analiza picturii interioare a pus în valoare un program iconografic cu câteva teme mai puțin frecvente, chiar singulare în contextul artei epocii. Asocierile iconografice puțin obișnuite pe care le oferă calota, absida de sud, peretele de vest din naos, amploarea excepțională a ciclului dedicat *Sfântului de hram*, interpretarea insolită a *Imnului Acatist* pictat la exterior sau *Rugăciunea* de pe aceeași fațadă sudică potențează și singularizează mesajul ansamblului pictural. Aceste particularități iconografice le putem pune pe seama unui iconograf bun cunoscător al picturii

vremii, dar și al unor surse livrești, la care pictorii zugravi nu aveau acces. Autorul acestui program iconografic de excepție ar putea fi cronicarul domnesc Macarie.

Cărturar de seamă al epocii lui Petru Rareș, acesta este o personalitate pe care cercetările ultimelor decenii îl consideră ca autorul programului neobișnuit al ansamblului mural de la Dobrovăț. Lui i se atribuie chiar rolul major în conceperea programului iconografic al picturii exterioare moldovenești. Cronicarul a cunoscut desigur destinul tragic al familiei Arbore. Mesajul ansamblului de la Arbore poate fi înțeles astfel în legătură cu soarta nedreaptă a familiei. Așa s-ar explica amploarea excepțională a reprezentării *Vieții Sfântului Ioan Botezătorul*, ce se încheie cu decapitarea profetului și mai ales scena *Banchetului*, posibilă aluzie la curtea domnească. În același sens pot fi interpretate scenele de intercesiune din spațiul bisericii și din pictura exterioară.

Prin stilul ei, pictura de la Arbore se deosebește de ansamblurile epocii. Decorul mural apare ca opera unui artist de mare rafinament și cu o cultură artistică de excepție. Pictorul este un bun cunoscător al artei post-bizantine a secolului al XVI-lea, așa cum apare în icoanele vremii din lumea rusească și grecească, fiind totodată familiarizat și cu stilul gotic. Infuzia de sensibilitate gotică coincide cu manierismul atins de arta postbizantină în secolul XVI, deci sinteza stilistică era posibilă. Cele două stiluri funcționează într-o relație de complementaritate. Pictorul realizează un stil propriu ce păstrează în esență caracterul celui bizantin, dar apelul la elementele occidentale îi conferă o mai mare capacitate expresivă, o diferențiere în funcție de caracterul temelor, o mai suplă și nuanțată adecvare între text și imagine. Stilul rafinat funcționează ca un comentariu al episodului iconografic. Arta gotică diminuează prin eleganță și grație hieratismul bizantin, oferind totodată un repertoriu scenografic ce contribuie la forța narativă a episoadelor hagiografice. Realismul empiric al portretelor din scenele narative ce înlocuiește relativa stereotipie bizantină conferă picturii un potențial narativ singular în pictura vremii.

Restaurarea decorației murale din interior oferă acum un ansamblu complet și complex, unitar stilistic, întreaga pictură fiind realizată de aceeași echipă de pictori zugravi.

Acesta este motivul pentru care monografia Arbore a fost structurată pe două părți: istoricul monumentului și prezentarea programului iconografic în prima parte și informații despre conservarea picturii și inter-

venţiile specifice în partea a doua.

Conservarea picturilor murale de la biserica din Arbore a fost afectată în timp de diverşi factori – unii naturali şi fireşti având în vedere vechimea monumentului, dar şi de alţii ce au acţionat în mod intenţionat sau din nepăsare. Abordarea propusă în partea a doua a cărţii, de prezentare a cauzelor, a efectelor şi a tratamentelor aplicate, are scopul de a oferi cititorului o imagine de ansamblu asupra conservării monumentului. Totodată, proprietarii sau administratorii de monumente – case, palate sau edificii de cult pot folosi informaţiile prezentate pentru a înţelege mecanismele de degradare ale propriilor construcţii avute în grijă, pentru o cât mai bună conservare a acestora.

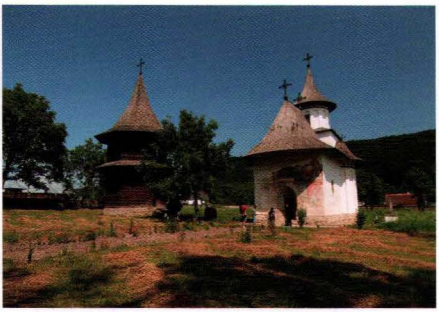
Informaţiile de specialitate privind tratamentele aplicate sunt utile specialiştilor din domeniu ca experienţă împărtăşită de colegii restauratori. Nu recomandăm în niciun fel folosirea soluţiilor indicate în metodologia aplicată la acest monument de către alţi colegi restauratori fără efectuarea de teste prealabile la alte monumente ce se doreşte a fi restaurate şi în niciun caz efectuarea de intervenţii de către persoane fără studii şi experienţă în domeniu.

Desfăşurat în mai multe etape, pe parcursul a peste 20 ani de intervenţii, procesul de restaurare a picturilor murale interioare şi exterioare de la acest monument poate părea pentru necunoscători inutil de lung. În realitate, condiţiile climaterice ale zonei, cu ierni aspre prelungite şi posibilitatea de lucru doar în timpul verii, finanţarea etapizată pe sume mici care a impus lucrul cu echipe restrânse sunt doar câteva dintre motivele înaintării anevoioase.

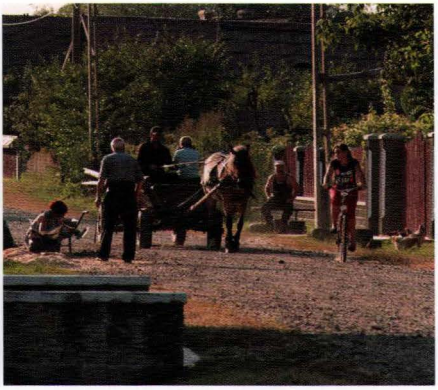
Exigenţa restauratorilor în realizarea operaţiunilor, grija pentru fiecare detaliu şi pentru conservarea la nivel de particulă a materiei originale, cercetarea continuă şi căutarea metodologiei celei mai potrivite, abordarea estetică de ansamblu şi minuţiozitatea impusă de aplicarea fiecărui punct neutru de atenuare a lacunelor sunt explicaţii pe care un profesionist le are în vedere.

Prin monografia de faţă ne adresăm tuturor turiştilor, considerând că fiecare poate să culeagă informaţii adaptate, ne adresăm specialiştilor în istorie şi istoria artei, ne adresăm administratorilor de monumente ori restauratorilor cu diferite stadii de pregătire, ne adresăm ţie, iubitor al patrimoniului cultural.

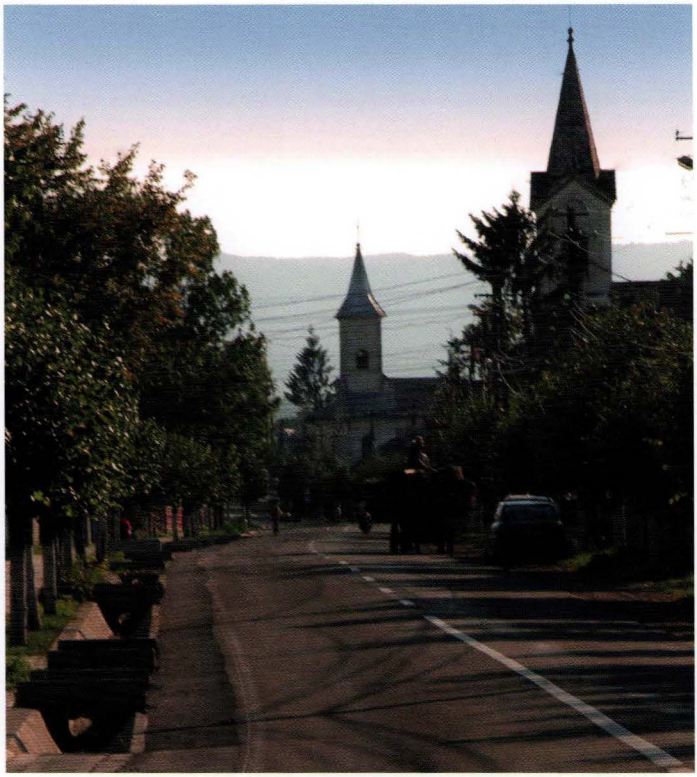
Este experienţa împărtăşită de autori tuturor celor interesaţi.



Monumente din Bucovina pe lista Patrimoniului Mondial UNESCO



Comuna Arbore



Istorie și artă

Istoria familiei Arbore

Comuna Arbore se află la circa 40 de km la nord - nord-vest de Suceava. Din drumul european E85, ce leagă Suceava de Rădăuți se poate ajunge la alte două ansambluri reprezentative pentru arta medievală a Moldovei: biserica și mănăstirea Dragomirna, ctitoria episcopului Anastasie Crimca (1606-1609) și biserica Pătrăuți, prima ctitorie a lui Ștefan, monument ce adăpostește un ansamblu mural de factură bizantină, de mare rafinament. La Milișăuți, se ramifică drumul spre Solca. La 7 km de această intersecție se află vechiul sat Arbore. Dominat de dealuri domoale și resturi de păduri, întregul peisaj se profilează pe fundalul Obcinelor Moldovei ce delimitează zona la vest.

Pe timpul lui Ștefan cel Mare Moldova era organizată administrativ în Țara de Sus, Bucovina de azi, și Țara de „Gios", jumătatea de sud a țării. Reședințele domnești s-au aflat de-a lungul secolelor numai în jumătatea nordică a țării: prima capitală a fost la Siret, pe timpul lui Ștefan reședința voievodală se stabilește la Suceava, având în vecinătate monumentala cetate domnească a Sucevii, iar în secolul al XVI-lea curtea domnească se mută la Iași. Cele două mitropolii ale Moldovei își aveau reședințele tot în această zonă: la Suceava și Roman, iar noua episcopie, înființată la 1480 din inițiativa lui Ștefan, și-a avut sediul tot în nord, la Rădăuți. Mănăstirile au fost înălțate, la rândul lor, cu precădere, în zona centrală, în ținutul Neamț, dar cele mai multe au fost ridicate în partea de nord a țării, în Bucovina. Această distribuție geografică corespunde și densității așezărilor în zonele de deal din centrul și nordul țării, fapt explicabil prin pericolul ce-l reprezentau atacurile turcești, tot mai frecvente și amenințătoare.

Dacă curțile domnești s-au construit în principalele centre administrative și urbane ale Moldovei, puținele curți boierești se află toate în nord, în satele ce aparțineau marilor boieri: cea de la Dolhești Mari, lângă Fălticeni, reședința hatmanului Șendrea, cumnatul domnului Ștefan cel Mare; cea de la Bălinești, nu departe de Siret, curtea logofătului Ioan Tăutu; ori cea de la Arbore, reședința hatmanului Luca Arbore, în zona Rădăuților.

Biserica din Arbore aparține celei mai strălucite epoci artistice din is-

toria Moldovei – perioada domniilor lui Ștefan cel Mare și a fiului său Petru Rareș (1457-1504), (1527-1541). Acest interval a urmat căderii imperiului bizantin sub turci la 1453, reprezentând totodată epoca înaintării puterii otomane în Balcani.

Moldova se remarcă pe plan politic prin luptă antiotomană, reușind să-și mențină autonomia politică internă. În aceste condiții asistăm în Moldova nu numai la construirea unui sistem defensiv prin ridicarea de cetăți, ci și la o complexă sinteză artistică de nivel aulic dintre arta de tradiție bizantină și cea gotică, la cristalizarea unei școli moldovenești în arhitectură.

Căsătoriile celor doi domni cu prințese din lumea bizantină-ortodoxă a contribuit la integrarea artei Moldovei în aria culturală și artistică de tradiție bizantină. Ștefan a fost că-

Biserica din Arbore. Imagine istorică, cca. 1960

Arhiva Ioan Istudor

sătorit cu Evdochia de Kiev, apoi cu prințesa bizantină Maria de Mangop (provincie bizantină din bazinul nordic al Mării Negre). La rândul său, Petru Rareș a avut ca soție pe Elena, descendentă a familiei kralilor sârbi din familia Nemanizilor.

Relațiile politice ale Moldovei cu Polonia, Ungaria și Transilvania s-au reflectat și în domeniul artistic. Astfel, arhitectura cetăților și reședințelor domnești, ca și cea a bisericilor, exprimă o sinteză originală dintre morfologia de tradiție bizantină și cea gotică.

În pictura de manuscris și în cea murală din Moldova asistăm la o continuare a tradiției bizantino-balcanice paleologe în forme rafinate, cum pot fi văzute în manuscrisele datorate școlii de la Putna, în broderiile vremii: epitafe, broderii liturgice și acoperăminte de mormânt ca cel al Mariei de Mangop, aflat azi la Putna.

Domeniul cel mai reprezentativ al artei moldovenești alături de arhitectura bisericilor îl reprezintă pictura murală ce decorează ctitoriile lui Ștefan, ca cele de la Pătrăuți, Voroneț, Popăuți-Botoșani, Dobrovăț. Petru Rareș, fiul lui Ștefan cel Mare, continuă nu numai politica tatălui său în relațiile cu turcii și statele balcanice, ci îi continuă și opera artistică și culturală prin ridicarea de mănăstiri la Probota, Humor, Moldovița. De numele acestui domn și al cărturarilor vremii sale, ca episcopul de Roman, cărturarul Macarie, se leagă originala operă a picturii exterioare, fenomen artistic de excepție în lumea postbizantină a secolului XVI de început. Monumente singulare prin valoarea lor artistică și culturală ansamblurile de pictură exterioară de la Probota, Sf. Gheorghe din Suceava, Moldovița, Humor, Voroneț, Arbore, Sucevița, Pătrăuți, au fost incluse pe Lista Patrimoniului Mondial UNESCO.

Biserica din Arbore se numără printre aceste ansambluri, prezentând multe particularități iconografice, beneficiind totodată de o echipă de artiști de mare rafinament și cu un orizont cultural și artistic de excepție.

Recent s-a încheiat restaurarea picturii murale din interiorul bisericii de la Arbore. Decorația pictată, grav afectată de timp, devenise abia vizibilă, încât era considerată ca fiind în bună parte dispărută. În anii '30 Paul Henry constata acest lucru, iar în 1969 V. Drăguț identifica cu dificultate câteva scene și deplângea pierderea quasi totală a acestui ansamblu mural. Recuperarea acestor picturi prin recenta restaurare adaugă monumentului un plus de valoare, oferind acum posibilitatea de-a cerceta și admira alături de pictura exterioară, deja cunoscută, decorul mural din interiorul bisericii, datorat aceleiași etape și realizat de aceiași pictori zugravi.

Numele așezării este dat de cel al stăpânului locului, hatmanul Luca Arbore, fiul pârcălabului cetății Neamț, Cârstea Arbore, mort probabil la 1479, dată după care nu mai apare în documente. Fiul acestuia din urmă urmează și el cariera militară. Portar al Sucevii la 1486, Luca Arbore participă la multe războaie alături de Ștefan, distingându-se la apărarea Sucevii asediată de polonezi la 1497, și, ca urmare, se numără printre semnatarii tratatului de pace încheiat la Suceava, în 1499, între Ștefan și regele Albert al Poloniei[1].

Luca Arbore rămâne un sfetnic de seamă al urmașilor lui Ștefan. Este alături de fiul său, Bogdan al III-lea, (1504-1517), iar după moartea acestuia, divanul domnesc îi încredințează tutoratul nevârstnicului său fiu, Ștefăniță, de numai 11 ani. Când la 1523 coconul domnesc Ștefăniță preia puterea în mâinile sale, excesul de autoritate și măsurile arbitrare determină reacția și nemulțumirile boierilor. Temându-se de puterea marii boierimi, domnul îi învinuiește de trădare pe câțiva dintre marii boieri și „fără judecată și dovadă", cum spune cronica lui Grigore Ureche, sunt decapitați la Hârlău, în aprilie 1523. Printre ei se numără și portarul Sucevii, Luca Arbore, care slujise cu credință țara și domnia aproape 40 de ani. Câteva luni mai târziu erau uciși și doi fii ai hatmanului Arbore, Toader și Nichita[2].

Prin acest act se stingea descendența pe linie masculină a familiei Arbore. Episodul este relatat de cronica lui Ureche „Într-acest an, în luna aprilie, în cetatea Hârlăului Ștefan vodă au tăiat pre Arburie, hatmanul, pe carile zic să-l fi aflat în vicleșnie, iar lucrul adevărat nu se știe ... că norocul, fie unde, are zavistie, ales un om acela ce au crescut Ștefan vodă pre pălmile lui, avându atâta credință și în tinerețele lui Ștefan vodă, toată țara o cârmuia unde mulți vrăjmași i s-au aflatu ... Și acea plată au luat de la dânsul, în loc de dulceață, amar, pentru nevoința lui cea mare că nici judecatu, nici dovedit au perit."[3]

Hatmanul Luca Arbore a fost căsătorit cu Iuliana, fiica comisului Petre. În afara celor doi fii uciși, Luca Arbore a mai avut un fiu, Gliga, fugit în Lituania, și alți doi, morți de mici. Feciorilor li se adaugă 6 fete: Ana, Sofica, Odochia, Mărica, Todosia, Cheldoaie și Nastasia[4].

1 Ioan Caproșu, *Biserica Arbure*, București, 1967, p. 7-8.

2 Ibidem p. 8.

3 Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, Ed. Minerva, 1981, p. 88.

4 N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova, secolele XIV-XVII*, București, 1971 p. 261.

Istoria satului

Luca Arbore cumpăra la 7 martie 1502 satul Arbore de la boierii Hărman și Cârstea Horaiț, primit de aceștia de la Alexandru cel Bun. Documentul este emis la Vaslui, menționându-se plata a 350 bani tătărăști și faptul că cei doi proprietari au înmânat boierului Arbore documentele originale de proprietate purtând pecetea verde domnească. Satul a luat numele noului stăpân, iar proprietatea includea și învecinata Solcă. Proprietatea este confirmată de Bogdan al III-lea și de Ștefăniță și păstrată de urmașii familiei în secolul al XVI-lea[5]. Cea căreia i-a revenit satul și curțile, după moartea portarului Sucevii și a fiilor săi, este Ana, fiica cea mare a hatmanului. Ana a fost căsătorită cu Pintilei Palaxa comis. Lipsită de urmași, Ana donează satul împreună cu Solca și Bogdăneștii, nepoatei sale de soră, Parasca, fiica Odochiei, căsătorită cu jupan Grigore Udrea, cu condiția ca „după moartea ei să aibă a o pomeni și să facă lor în fieștecare an pomeni, după obiceiul creștin."[6]

La 1598 satul este schimbat de Parasca și fiica ei cu mitropolitul Gheorghe Movilă, care îl închină mănăstirii Sucevița, dându-le în schimb satul Stănilești din ținutul Hotinului. Ștefan Tomșa răscumpără satul Arbore de la mănăstirea Sucevița și-l închină ctitoriei sale de la Solca, la 1615[7]

Curtea și biserica

Satul ajunge în proprietatea hatmanului la 1502, iar în primăvara următoare începe ridicarea bisericii. Pisania consemnează: „Cu voia tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sf. Duh, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului domn, Io Ștefan Voievod, din mila lui Dumnezeu, domn al Țării Moldovei, pan Luca Arbore, pârcălabul Sucevii, fiul bătrânului Arbore, pârcălabul Neamțului, a binevoit cu buna sa voință și curată și luminată inimă și cu ajutorul lui Dumnezeu și cu ajutorul Domnului său, a început a zidi casa aceasta, întru numele Tăierii cinstitului și slăvitului proroc Înainte mergător, Ioan Botezătorul; și s-a început în anul 7011 (1503), luna aprilie 2, și s-a săvârșit în același an, luna august 29."[8]

Conform pisaniei, biserica închi-

5 I. Caproșu, *op. cit.*, p. 8; Dan Dimitrie, *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, în BCMI, 1926, fasc. 42, p. 38.

6 Maria Magdalena Szekely, *Sfetnicii lui Petru Rareș*, Iași, 2002, p. 402-403 și p. 428.

7 Idem, *op. cit.*, p. 428.

8 G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din secolul al XVI-lea*, B.C.M.I., XXI, 1928, p. 275-276.

nată Sf. Ioan Botezătorul este începută în aprilie 1503 și terminată în vara aceluiași an.

Intervalul atât de scurt dintre momentul cumpărării satului și înălțarea bisericii arată preocuparea boierului de a-și ridica o curte ca reședință a familiei sale și o biserică-paraclis, menită să adăpostească mormintele familiei. Chivotul de piatră din pronaosul bisericii poartă tot data de aprilie 1503, indicând realizarea concomitentă a bisericii și a monumentului funerar, confirmând totodată graba ctitorului de-a amenaja locul de veci al familiei sale.

Biserica a fost construită în câteva luni, din primăvară până în toamnă. Situația nu este excepțională! Pisaniile multor lăcașuri, ctitorii domnești, biserici de curte sau de mănăstire, de dimensiuni mici și medii, atestă faptul că au fost construite într-o singură vară.

Grija hatmanului Luca Arbore de-a asigura un spațiu funerar familiei se înscrie în cutumele vremii. Cele câteva biserici de curte boierească din timpul domniei lui Ștefan (Lujeni, Bălinești, Dolhești) au servit ca loc de îngropăciune pentru familiile ctitorilor. Ștefan însuși, la începutul domniei sale, într-un interval în care preocuparea principală a fost construirea de cetăți și curți domnești, ca un bun creștin, se îngrijește de ridicarea a două biserici: prima la mănăstirea Probota, unde au fost adăpostite mormintele tatălui său Bogdan și cel al mamei sale Oltea, și a doua la mănăstirea Putna, biserica urmând să slujească drept necropolă domnească a lui Ștefan și a familiei sale.

Curtea de la Arbore va fi fost asemenea reședințelor feudale domnești alcătuită din casă-locuință a familiei, înconjurată de ziduri de apărare de cărămidă și piatră, adesea prevăzute cu unul sau mai multe turnuri[9]. Biserica se afla în centrul incintei servind ca paraclis al curții. În lipsa unor cercetări arheologice sistematice aspectul casei nu poate fi reconstituit. Probabil mult schimbată în timp, casa mai exista la sfârșitul secolului al XIX-lea când a fost distrusă de un incendiu și transformată într-o ruină. Sondajele arheologice au scos la lumină numai fragmente ceramice: plăci cu motive heraldice și animaliere. Chiar puține, aceste materiale se aseamănă cu cele descoperite arheologic la curțile domnești de la Suceava și Hârlău. Piesele ceramice, majoritatea de factură și cu motive gotice par să fie elemente arhitecturale ale unei sobe, fie cahle, cum

9 Corina Nicolescu, *Arbore*, București, 1977, p. 5-6. Autoarea evidențiază faptul că numărul curților boierești este sensibil mai mic pe timpul domniei lui Ștefan comparativ cu prima jumătate a secolului când sunt atestate documentar și confirmate arheologic curți boierești la Bratu, Netedu, Petești (Bacău), Giulea Dumbrăveni (Suceava). Structura acestor curți, relativ simplă, conținea și amenajări militare.

este cea decorată cu un cerb în fața unui castel gotic, scenă identificată ca reprezentându-l pe Sf. Hubertus[10].

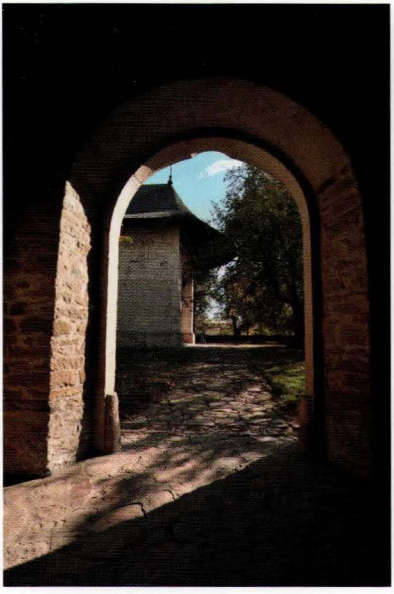
Curțile boierești, relativ numeroase în prima jumătate a secolului al XV-lea, pe timpul domniei lui Alexandru cel Bun, reprezintă un program arhitectural mult mai restrâns în epoca lui Ștefan. Într-un interval de 50 de ani, timp în care domnul construiește sau preface 10 dintre curțile sale din târguri și orașe, s-au ridicat numai 4 curți boierești, aparținând unor mari boieri ai sfatului domnesc. Cele mai vechi sunt cele ale hatmanului Șendrea, cumnat al domnului, construită în 1480 la Dolhești Mari și cea a cneazului Vitold, de la Lujeni. La 1499, marele logofăt Ioan Tăutu își ridica curțile și biserica de la Bălinești, iar la 1503 se construia curtea și biserica de la Arbore. La 1507 Luca Arbore își ridica o a doua curte la Șipote, lângă Iași, în satul dăruit de Ștefan la 1476[11].

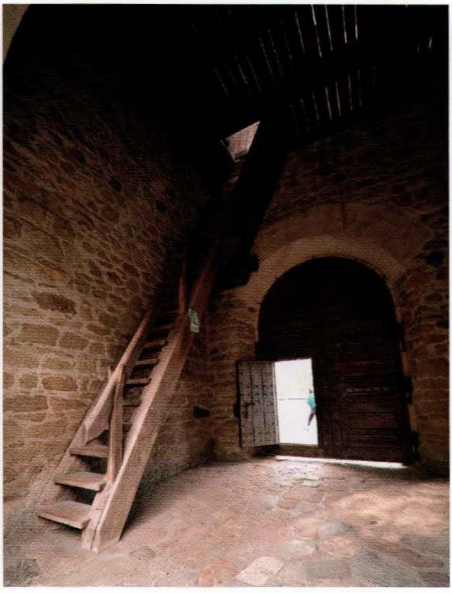
Domnia autoritară a lui Ștefan cel Mare, comparabilă cu o monarhie centralizată, pare să fi implicat și limitarea, relativă, a dreptului de ctitorire. Domnul a fost cel mai important ctitor al țării, fapt ilustrat și de legenda populară ce susține că după fiecare bătălie voievodul ridica o biserică. Privilegiul de-a construi curți și biserici a fost acordat numai celor mai apropiați și importanți colaboratori ai domniei.

10 Oprea Petre, *Urme ceramice de la casele hatmanului Luca Arbore*, în SCIA A.P. 1965, nr. 2, p. 329-332.

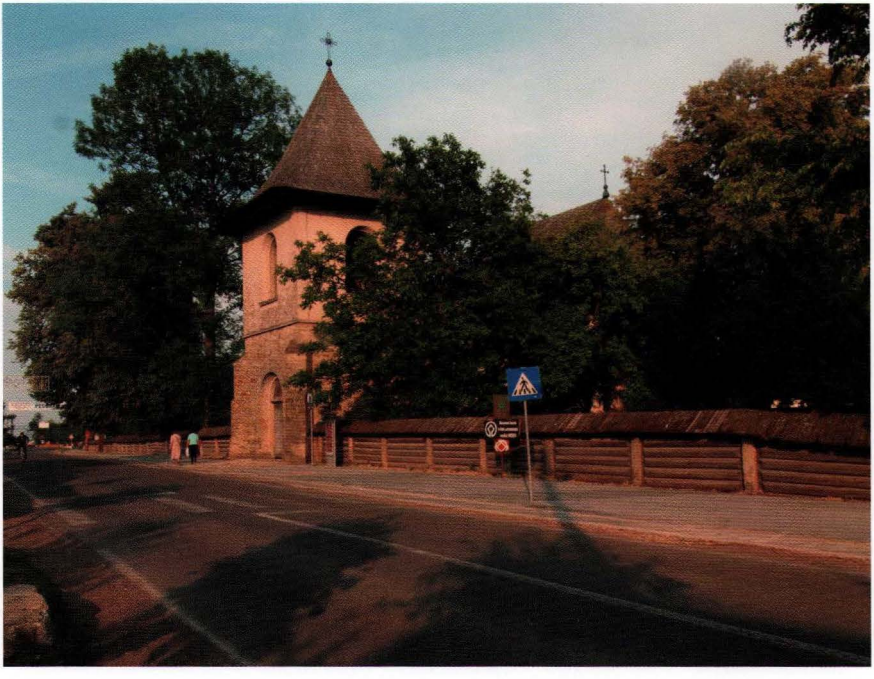
11 Dan Dimitrie, *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, în BCMI, an XIX, fasc. 42, 1926, I-III, p. 37. Odată cu seliștea de la Șipote, domnul îi dăruia hatmanului Arbore o casă la Iași.

Arhitectura bisericii



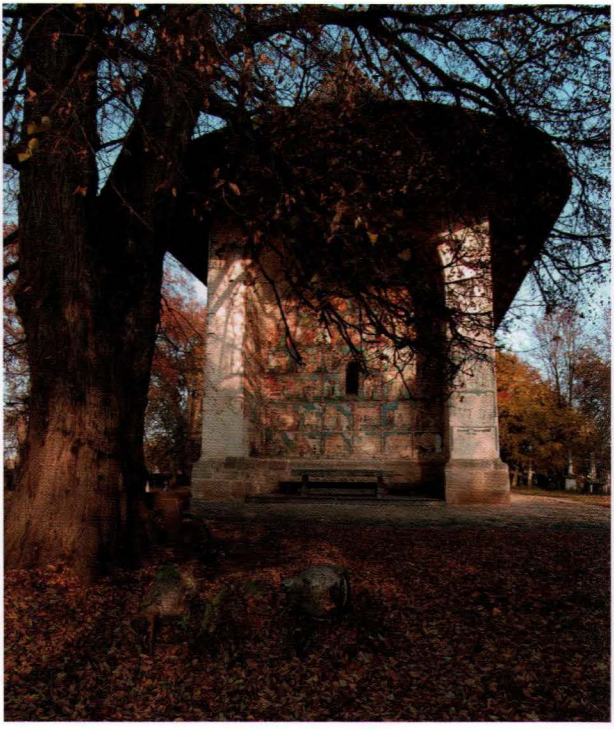


Turnul clopotniță și drumul de acces în incinta monumentului



Biserica *„Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul"* - din curtea cimitirului

Arbore, imagini de ansamblu dinspre vest și sud



Asemenea celorlalte biserici de curte, de la Dolheștii Mari și Bălinești, paraclisul de la Arbore are un plan dreptunghiular de dimensiuni medii: 23,5m lungime, 8,5m înălțime și 5,5m lărgime și ziduri groase de 1,55m[12]. Aspectul de ansamblu al monumentului evocă volumul unitar și silueta bisericii Sf. Nicolae din Rădăuți, edificiu ce amintește, la rândul lui, de bisericile-hală gotice. Acoperișul înalt și cu poala largă, caracteristic bisericilor moldovenești era considerat de Romstorfer, primul cercetător al arhitecturii moldovenești, similar celor gotice[13] și reprezintă o adaptare adecvată la clima cu precipitații abundente a zonei.

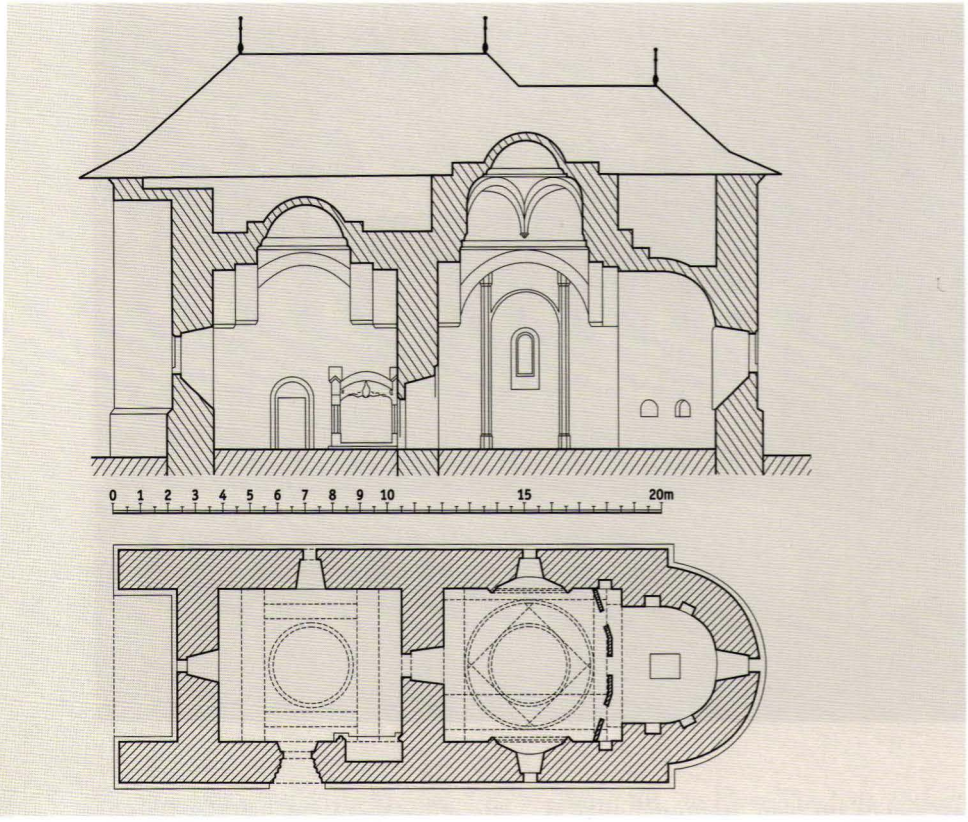
Paraclisele curților boierești din vremea lui Ștefan se deosebesc de bisericile de mănăstire cu plan triconc și turlă pe naos. Bisericile de la Lujeni, Dolhești și Bălinești au de

12 Gheorghe Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, BCMI, XVIII, 1925-1926, p. 239; Carl Romstorfer, *Die Arhitektur im ehemahligen Fursten Moldau*, în "Zeitschrift fur Geschichte der Arhitektur", anul V, 1913, p. 84-85.

13 C. Romstorfer, *op. cit.*, p. 89.

asemenea un plan dreptunghiular și sunt lipsite de turle. Ctitoria lui Luca Arbore combină planul dreptunghiular cu cel triconc având în naos o calotă în locul turlei și două nișe în locul absidelor laterale, specifice triconcului. Această soluție fusese folosită la biserica curții domnești din Piatra (1497), reluată apoi la ultimele ctitorii ștefaniene: la biserica mănăstirii Dobrovăț și la Reuseni.

Spațiul interior al bisericii pare a fi gândit după un modul egal cu dimensiunea absidei altarului: modulul este reluat de câte două ori la naosul și pronaosul bisericii. Prin două arce treptate, absida de răsărit se racordează la naosul surmontat de calota Pantocratorului. Aceasta se înalță pe două rânduri de arce piezișe, reluându-se astfel sistemul de boltire cel mai frecvent utilizat în bisericile ștefaniene, devenit un element definitoriu pentru stilul arhitecturii religioase moldovenești, în general. Sub calota naosului pe nord și pe sud au fost amenajate, în grosimea pereților, două pseudo-abside, în segment de



Secțiune longitudinală și planul bisericii

Desen după Karl A. Romstorfer

Biserica dinspre sud-est, iarna (dreapta)

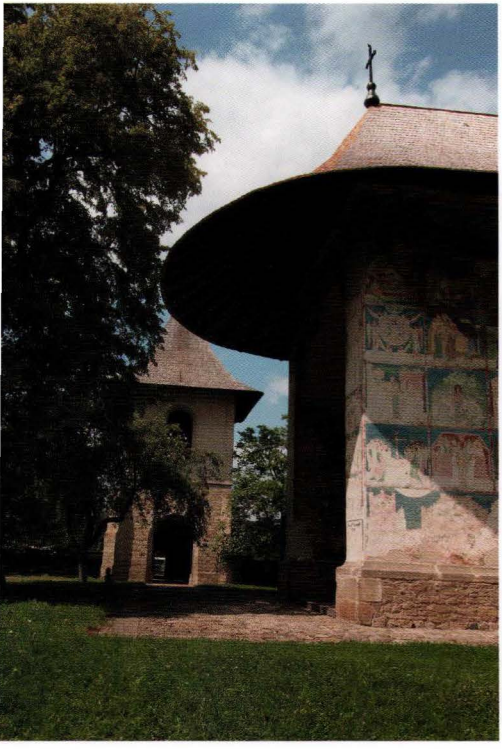
cerc, ce conturează un spațiu triconc, amintind de bisericile de mănăstire de la Pătrăuți, Voroneț ș.a.

Pseudo-absidele sunt încadrate de pilaștrii fasciculați de factură gotică ce urcă până la limita superioară a nișelor, iar un profil similar de piatră încinge baza calotei. Aceste detalii gotice nu schimbă însă caracterul bizantin-ortodox al spațiului interior. Lipsa turlei diminuează sensibil lumina din naos, iar deschiderile mici ale ferestrelor, în ciuda unor evazări accentuate, luminează discret spațiul interior, păstrându-se atmosfera sobră și tainică, specifică interioarelor de biserici din aria bizantino-balcanică. Spațiul interior este relativ înalt, percepție sporită și de raportul dintre lățimea și înălțimea monumentului. Silueta elansată a bisericii se datorează nu numai înălțimii zidurilor ci și acoperișului înalt cu o poală largă, de amintire gotică.

Gheorghe Balș ca și Romstorfer, identifică în arhitectura Moldovei din secolul XV coexistența sau sinteza celor două tradiții artistice: bizantină și gotică.

Pronaosul este acoperit de câte 2 arce semicirculare transversale și alte două longitudinale, ce delimitează un spațiu central acoperit de o calotă, de dimensiuni apropiate celei din naos. Acest sistem de boltire este larg utilizat în epocă pentru acoperirea spațiilor din pronaos. Înrudit ca principiu constructiv cu cel al bolților pe arce piezișe din naosul bisericilor, acest sistem înlocuiește o posibilă boltă semicilindrică cu diametru prea mare, cu o soluție ce permite totodată micșorarea sensibilă a suprafeței de racordare a calotei.

Monumentul este mai lung văzut din exterior, întrucât pereții de nord și sud ai pronaosului se prelungesc spre vest prin două contraforturi



masive legate de o arcadă largă. Se creează astfel un spațiu, poate folosit inițial pentru clopote, deși este mai plauzibil să fi existat o zvoniță de lemn, la care s-a renunțat ulterior, odată cu construirea turnului de zid de la intrarea în incintă. Această nișă a fost folosită pentru pomeni. Obiceiul se întâlnește la unele biserici de lemn din Maramureș, unde sub poala largă a acoperișului, la vest, dar mai ales pe nord, este amenajat, uneori, un spațiu cu această funcție.

Zonele în care pictura nu s-a mai păstrat permit observații asupra tehnicii de construcție. Acestea confirmă considerațiile lui Gh. Balș referitoare la proprietățile materialelor de construcție și tehnica punerii lor în operă. Cărămizile sunt mult mai mari și mai groase decât cele din aria bizantino-balcanică și sunt legate prin rosturi subțiri de mortar, specifice arhitecturii gotice, dar pandantivii sunt construiți din cărămizi așezate în rânduri orizontale, urmându-se, astfel, procedeul de construcție bizantin. În acest caz materialele gotice au fost puse în operă într-o tehnică bizantină.

Inițial, întreaga suprafață a pereților interiori pare să fi fost acoperită cu o tencuială subțire ce a primit un decor pictat de simili: imitație de cărămidă colorată smălțuită. Acest sistem foarte uzitat în arhitectura ștefaniană este de asemenea specific arhitecturii gotice, unde pe zonele largi lipsite de pictură se desenau și pictau asize de piatră sau de cărămidă. Cărămizile pandantivilor păstrează urma unor martelări ulterioare, datorate probabil pictorilor, și menite să asigure aderența stratului suport al picturii la zid.

Biserica de la Arbore a fost considerată ca fiind opera acelorași meșteri care au înălțat, în anii următori, biserica mănăstirii Dobrovăț și cea de la Reuseni.

Asemănările dintre biserica de la Arbore și cea de la Reuseni sunt evi-

Ansamblu și detaliu spre sud

Ansamblu dinspre nord-est și detaliu intrare în biserică (jos)

dente. Este singurul caz în care modelul unei biserici boierești este reluat la o ctitorie domnească. La Reuseni fusese ucis tatăl lui Ștefan, iar biserica comemora acest eveniment dramatic cum o indică și hramul ales de domn, tot Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul, ca și la Arbore. Ca la toate bisericile epocii lui Ștefan ancadramentele ferestrelor și ușilor au fost realizate de pietrari gotici, alții decât cei care au lucrat la curțile domnești de la Suceava, Piatra, Hârlău sau la cea a logofătului Tăutu de la Bălinești. Sobrietatea morfologiei gotice de la Arbore evocă pietrăria din cetățile ștefaniene sau pe cea a primelor sale ctitorii: Pătrăuți, Voroneț.

Pronaos, mormântul lui Luca Arbore cu tabloul funerar pe sud; ușa de acces în naos cu detaliu perete est

Monumentul funerar

Tabloul votiv și cel funerar

În contrast cu această severitate apare chivotul ce închide spațiul funerar din colțul sud-estic al pronaosului. Acesta este o piesă de excepție comparabilă, cum s-a observat deja, cu monumente funerare poloneze[14], reluând totodată modelul domnesc de la Putna. Ca și acolo, mormântul nu este o simplă lespede ce acoperă groapa, ci un quasi sarcofag încoronat de arcada arcosoliului.

Pe arhivolta baldachinului poate fi citită o inscripție cu anul 1503, aprilie, încadrată de două scuturi heraldice, aparținând lui Cârstea Arbore și fiului său, Luca Arbore. Scuturile prezintă câte o cruce înscrisă într-un cerc și o săgeată îndreptată în sus. Cel din stânga are săgeata flancată de soare și lună, cel din dreapta, numai de cruce[15]. S-a remarcat că baldachinul a fost realizat concomitent cu biserica, tot în 1503. Prin urmare, mormântul familiei s-a construit cu 20 de ani înainte de moartea ctitorului[16].

În Moldova predomină lespezile funerare chiar în necropolele domnești de la Rădăuți, Bistrița, Putna. În locul arcosoliului întâlnit la mormântul lui Ștefan, și aici la Arbore se obișnuiește amenajarea unei nișe semicirculare de zidărie ce adăpostește lespedea. În timpanul acesteia este pictată, frecvent, o *Deisis*: Maica Domnului și Ioan Botezătorul rugându-se lui Iisus, ca la Humor.

La Arbore, în nișa arcosoliului, restauratorii picturii au scos la lumină tabloul funerar[17]. El îl reprezintă pe Luca Arbore împreună cu soția sa și cu doi băieți nevârstnici, închinând biserica lui Iisus pe tron, având ca intermedi-

14 Tereza Sinigalia, *Programul iconografic al spațiului funerar din biserica Sf. Ioan din satul Arbore*, în R.M.I. nr. 1, 2001-2003, p. 27-34.

15 Ibidem.

16 Opțiunea pentru un quasi sarcofag este de remarcat, ea amintind direct de tradiția bizantină imperială rar reluată în epoca post-bizantină.

17 Geanina Roșu, *Tabloul funerar din pronaosul bisericii Arbore*, în RMI nr. 1, 2001-2003, p. 22-26.; T. Sinigalia, *Programul iconografic al spațiului funerar din biserica Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul din satul Arbore*, în R.M.I., nr. 1-2, 2001-2003.

ar pe Ioan Botezătorul, sfântul căruia îi este închinată biserica. Înaintemergătorului i se alătură Maica Domnului, scena reprezentând o *Deisis*, adică o rugăciune prin care cei doi martori ai naturii divine și umane a lui Iisus intervin pentru cei defuncți. Pe intradosul nișei este reprezentat *Tronul Etimasiei* încadrat de serafimi, apostoli, ierarhi și diaconi. O iconografie asemănătoare, dar mai amplă, se întâlnește în biserica boierului Șendrea de la Dolhești (1481), și acolo amplasată într-o nișă înaltă deasupra mormintelor din pronaos.

Structura iconografică mai simplă de la Arbore poate fi considerată ca o Deisis amplificată prin categoriile de sfinți ce încadrează *Tronul Etimasiei*, semnificând aici tronul celei de-a Doua Veniri, temă adecvată unui spațiu funerar.

Se poate observa conservarea picturii originale, exceptând chipurile

Ansambluri și detalii comparative cu tabloul funerar (stânga) și tabloul votiv (dreapta)

sfinților și a perchii de boieri care au fost repictate într-o etapă ulterioară.

Cercetările arheologice au identificat în pronaos, pe lângă mormântul ctitorului și cel al soției sale, lângă fereastra pronaosului un alt mormânt înfrumusețat de ctitor, alături alte două morminte de copii, poate cei din tabloul funerar, iar în zona vestică a pronaosului, 2 morminte mari[18]. Dacă tabloul funerar poate fi pus în relație cu cele două morminte de copii găsite în pronaos, tabloul votiv din naos în care apar numai 5 copii, încă mici, știut fiind faptul că hatmanul a avut 11 copii, ridică serioase probleme privind datarea acestuia. Copiii din tabloul votiv sunt mici, cel mult adolescenți, ca atare s-a avansat ipoteza că tabloul votiv ar fi fost realizat relativ curând după ridica-

18 Dimitrie Dan, *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, în B.C.M.I., anul XIX, Fasc. 42, 1926, I-III, p. 40; I. Caproșu, *op. cit.*, p. 29.

Naos, Tabloul votiv. Portretul Iulianei Arbore din tabloul votiv aplicat peste prima reprezentare a soției ctitorului

Naos, spre altar (dreapta)

Iconostasul actual al bisericii nu este cel original. Iconostasul a fost restaurat în 2007-2008 de echipa coordonată de Cornelia Săvescu și Dinu Săvescu

rea bisericii. Observațiile mai vechi privind intervenții ulterioare asupra tabloului votiv au fost confirmate de cercetările restauratorilor, care au constatat o refacere în proporție de 55% a acestuia[19].

Cercetările stratigrafice ale restauratorilor au stabilit faptul că Tabloul votiv, așa cum apare acum, este compus dintr-o zonă mai veche, originală, și o alta realizată într-o etapă ulterioară. Primului Tablou votiv îi aparține *Iisus pe Tron*, figura lui *Ioan Botezătorul* și a Îngerului din spatele lui, precum și un fragment din acoperământul de pe cap al unei femei. Din aceeași fază este un fragment al chivotului din mâinile lui *Ioan Botezătorul* înfățișând o biserică cu turlă. Într-un alt moment, probabil în urma distrugerii celui original, *Tabloul votiv* a fost pictat din nou reprezentându-l pe Luca Arbore cu soția, patru băieți și o fetiță. Boierul ține în mână chivotul unei biserici ce redă aspectul actual al Bisericii Arbore.

În concluzie, alături de I. Solcanu, T. Sinigalia socotim ca plauzibilă realizarea tabloului funerar și a celui votiv, într-o primă variantă, curând după 1503[20]. În ceea ce privește întreaga pictură interioară și exterioară, unitară stilistic, așa cum s-a remarcat chiar înainte de restaurarea din ultimul deceniu, pare databilă la 1541, așa cum susțin mai mulți autori, cu argumente de ordin istoric și iconografic. La aceste ipoteze se adaugă acum argumentele tehnice, obiective și precise ale restauratorilor[21].

19 Oliviu Boldura, *Restaurarea tabloului votiv de la biserica din Arbore,* în RMI, 2007, nr. LXXVI, p. 28-29.

20 I. Solcanu, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure* I, Pictura interioară, în „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie", Iași, XII, 1975, p. 35-53. Autorul menționează opinia lui G. Balș, V. Vătășianu, P. Comarnescu care consideră pictura interioară realizată într-o primă etapă după 1503, iar cea exterioară la 1541. Dimpotrivă, I.D. Ștefănescu, V. Drăguț, S. Ulea consideră că întregul ansamblu mural a fost executat într-o singură etapă la 1541. Restaurarea a confirmat faptul că într-o primă etapă, adică imediat după 1503, a fost realizat tabloul votiv și apoi cel funerar. Vezi notele 17 și 19.

21 Propunerea de datare a întregii picturi cu argumente de ordin iconografic o vom dezvola într-un paragraf special.

Pictura

Până în urmă cu câțiva ani, biserica din Arbore era cunoscută și admirată mai ales pentru pictura sa exterioară.

Prin restaurarea recentă a picturii interioare, proces complex coordonat de prof. univ. dr. Oliviu Boldura s-a pus în valoare un ansamblu mural abia cunoscut. Depunerile de fum și praf, înălțimea bisericii, lumina săracă din cauza deschiderilor relativ mici făceau, până de curând, imposibilă descifrarea integrală și precisă a programului iconografic și doar observații aproximative privind stilul picturii. Mulți cercetători au presupus că pictura interioară ar fi în bună parte pierdută sau refăcută (P. Henry, V. Drăguț).

Intervenția acestei etape a constat în primul rând din curățirea și conservarea picturii păstrate, cercetarea zonelor cu repictări evidente ca tabloul votiv și cel funerar, precum și recuperarea picturii originale de sub repictările de secol XIX din pronaos, perete estic și din timpanul de la intrare. Intervențiile de curățire prudente au asigurat conservarea integrală a picturii originare păstrate, precum și recuperarea tuturor fragmentelor de frescă din zonele lacunare cum este bolta pronaosului, cea a pandantivilor de vest din naos sau a registrelor inferioare, acestea afectate de umiditate și de distrugeri umane.

Trebuie remarcată atenția și profesionalismul cu care au fost făcute integrările zonelor lacunare sau a celor conservate parțial. În acest fel s-a realizat un ansamblu mural în care gradele diferite de conservare, de îmbătrânire, de erodare ale picturii sunt vizibile, integrările permițând totodată lectura iconografiei și perceperea întregului ansamblu.

Intervențiile discrete ce se subordonează stilului picturii vechi au asigurat pe ansamblu o recuperare impresionantă. Prin respectul riguros pentru aspectul originar, restauratorii oferă azi cercetătorilor și iubitorilor de artă veche un ansamblu puțin cunoscut, aproape inedit, de mare calitate artistică și care tocmai datorită acestor intervenții de conservare-restaurare poate fi cercetat și analizat la adevărata sa valoare artistică și iconografică.

Restaurarea permite acum o amănunțită analiză a întregului ansamblu atât ca stil cât și ca iconografie, oferind posibilitatea punerii în valoare a acestui ansamblu de excepție în

contextul artei moldovenești și chiar a celei post-bizantine.

Pictura murală de la Arbore, atât cea interioară cât și cea exterioară reprezintă un ansamblu de mare frumusețe și valoare artistică, ce se singularizează în raport cu ansamblurile epocii, or este vorba de cea mai strălucită perioadă de artă din istoria Moldovei. Picturile murale din interior și exterior prezintă același stil – pictura a fost realizată de aceiași meșteri zugravi, fapt confirmat de restauratori. Este vorba de un ansamblu singular prin stilul elegant, plin de rafinament, în care arta bizantină într-o fază manieristă târzie se întâlnește și împletește armonios cu amintiri ale goticului internațional. Pe parcursul punerii în valoare a ansamblului mural de către restauratori s-a constatat că originalitatea stilistică este însoțită și de o iconografie particulară, mai ales în spațiul pronaosului.

Programul ansamblului mural conține pe lângă temele canonice, cicluri iconografice suplimentare: ciclul de *Minuni*, episoade hagiografice ca *Viața Sf. Ioan Botezătorul* și a celor 4 sfinți de pe fațada de vest sau teme cunoscute reprezentate în redactări de excepție: *Pantocratorul* din calota naosului, *Imnul Acatist* pe fațada sudică, teme mai rar reprezentate, ca cele închinate Împăratului Constantin. Discursul iconografic se articulează într-un ansamblu, remarcându-se chiar o neobișnuită relație între pictura interioară și cea exterioară. Mai mult, stilul picturii slujește adesea ca mijloc de subliniere și nuanțare a mesajului picturii.

Secvențe ale iconografiei pronaosului au făcut deja obiectul unor studii speciale, iar stilul particular ale acestui ansamblu mural, remarcat de cercetători români și străini poate acum fi pe deplin caracterizat și comparat.

Arcul trimfal, detaliu

Iconografia picturii interioare

Altarul

În altar se pot distinge principalele teme consacrate acestui spațiu, iar înălțimea absidei a permis adăugarea unui registru narativ suplimentar, prezent și în naosul bisericii.

În semicalotă apare *Maica Domnului Platitera*, pe tron, încadrată de câte doi arhangheli și doi heruvimi la picioare. Reprezentarea lor evidențiază participarea puterilor cerești la slăvirea Maicii Domnului „mai cinstită decât heruvimii și mai mărită decât serafimii". Ideea Întrupării prin Maria Fecioară se deduce și din friza de medalioane cu proroci de sub tronul Născătoarei. Din cei 12 profeți, ce ilustrează imnul marial „Din înalturi prorocii", câțiva dintre ei poartă atributele consacrate: Isaia ținând cleștele cu cărbunele aprins, Isaia cu mlădița din rădăcina lui Ieseu, Ghedeon cu lâna înrourată, Daniil purtând o stâncă, cei doi profeți regi David și Solomon, identificabili după costume și coroane, ceilalți țin rotuluși. Privirile profeților se îndreaptă spre tronul Născătoarei de Dumnezeu. Pe bolta altarului, deasupra Platiterei apare Sf. Duh sub formă de porumbel înconjurat de nori. În zona de vest a bolții a fost pictată Înălțarea cu Iisus într-o mandorlă purtată de patru îngeri, având pe nord un grup de apostoli cu un înger, iar pe sud Maica Domnului, un înger și un apostol. Aceeași amplasare a acestui praznic se reîntâlnește la Dobrovăț (1529) și la Hârlău (1530), ansambluri ce decorează monumente ștefaniene[22].

Sfântul Duh împreună cu imaginea lui Iisus din Înălțare și cea a *Celui vechi de zile* de pe segmentul vestic al bolții altarului alcătuiesc o amplă reprezentare a *Sfintei Treimi*.

Pe hemiciclul absidei apare un prim registru cu scene de *Minuni* și *Predici* ale lui Isus: la nord de glaful ferestrei pot fi identificate: *Chemarea apostolilor Petru (Simion)* și *Andrei*, (Matei, 4, 18), *Învierea fetei cananeencei* (Marcu, 7, 25-30) sau *Vindecarea soacrei lui Petru* (Matei, 8, 14-15), *Vindecarea fiului slujitorului domnesc* (Ioan, 4, 46-53), iar pe sud:

22 În majoritatea ansamblurilor epocii Înălțarea este inclusă în programul iconografic al naosului.

Iisus cu 2 apostoli discutând cu niște bătrâni (?), *Chemarea apostolului Matei*, *Vindecarea fetei lui Iair*, (Matei, 9, 22-28). Aceste episoade evanghelice continuă ciclul de *Minuni* și *Predici* din naosul bisericii Arbore, ciclu ce nu se regăsește la alte ansambluri ale epocii.

Al doilea registru continuă ciclul *Patimilor* din naos cu scenele obișnuite ale iconografiei altarului, pe nord: *Spălarea picioarelor*, *Împărtășirea apostolilor cu pâine*, iar pe jumătatea sudică, *Împărtășirea cu vin* și *Cina cea de taină*. Se remarcă reprezentarea lui *Iisus Mare Arhiereu*, asistat de câte un înger diacon, soluție întâlnită, de asemenea, la Bălinești și Hârlău.

În axul ferestrei altarului, în zona superioară, este figurat la scară monumentală *Agnețul: Iisus în patenă* acoperit cu un pocrovăț și asterisc, căruia i se închină patru îngeri, iar pe solbancul deschiderii apare un serafim purtând pe cap un tetramorf cu figurile apocaliptice ale evangheliștilor, iar în mâini două mici steaguri cu inscripții „Sfânt". Alți doi heruvimi au fost pictați în zona inferioară a galfurilor.

Urmează registrul de ierarhi slujind *Agnețului*, încheiat cu câte un diacon. Ierarhii sunt reprezentați din profil îndreptându-se spre Agneț, purtând Evangheliile închise. Pot fi identificați Ioan Gură de Aur și Gri-

Imagine de ansamblu cu ferastra din absida altarului. Reprezentări cu: *Agnețul*, *Sacrificiul lui Avram*, *Serafimi* și *Sfinți Ierarhi*

Detaliu cu *Sacrificiul lui Avram*

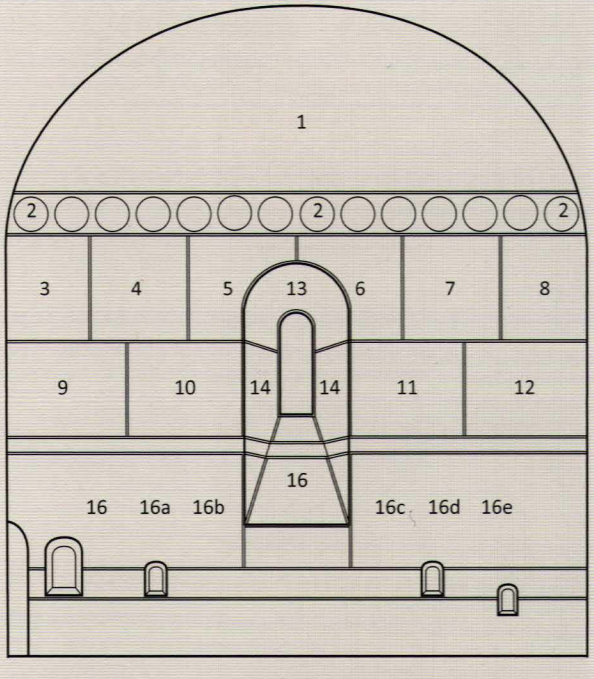
gore Teologul, primii pe nord, iar pe sud: Vasile cel Mare urmat de Athanasie al Alexandrei și Sf. Nicolae pe al cincilea loc[23].

Ierarhii slujind lui Iisus în patenă împreună cu *Împărtășania apostolilor* reprezintă ilustrarea *Melismosului*, momentul cel mai important al liturghiei. Scena semnifică prezența reală a lui Hristos în jertfa euharistică.

La nivelul draperiei se păstrează o mică nișă în care este înfățișată crucea cu instrumentele Patimilor. Deși plasată, aici, în altar, această nișă nu are funcția de proscomidie[24].

La Arbore temele proscomidiei au fost transferate în glafurile ferestrei din axul absidei altarului. În acest spațiu se combină de fapt iconografia *Agnețului* căruia îi slujesc ierarhii, cu cea a proscomidiei.

Lateral, pe glafurile adânci ale ferestrei este reprezentată scena *Sacrificiului lui Avraam*: pe nord, *Avraam venind cu Isaac și un servitor*, iar pe cel de sud, *Avraam oprit de* îngerul *care-i aduce un berbec pentru sacrificiu*. Acest epi-



Altar:

1. Maica Domnului Platitera, doi îngeri și heruvimi.

2. Medalioane cu profeți - nord: 1. Zaharia; 2-3?; 4. Isaia; 5. David; 6. Moise; sud: 7. Aaron, Solomon, ? Ghedeon, ? Daniil.

Registrul I. 3. Chemarea apostolilor Petru (Simion) și Andrei; 4. Vindecarea soacrei lui Petru; 5. Vindecarea fiului slujitorului domnesc; sud: 6. Iisus cu 2 apostoli; 7. Chemarea apostolului Matei; 8. Vindecarea fiicei lui Iair.

Registrul II. 9. Spălarea picioarelor; 10. Împărtășirea cu pâine; 11. Împărtășirea cu vin; 12. Cina cea de taină.

Glaful ferestrei absidei: 13. Agnețul; 14. Sacrificiul lui Avram; 15. Serafimi.

Registrul IV. 16. Sfinții Ierarhi (12): 16a. Grigore Teologul; 16b. Ioan Gură de aur; 16c. Vasile cel Mare; 16d. Atanasie al Alexandriei; 16e. Sf. Nicolae.

Boltă: 17. Sfânta Treime; 18. Înălțarea; Pe fața arcului 20. Medalioane cu ierarhi și Mielul.

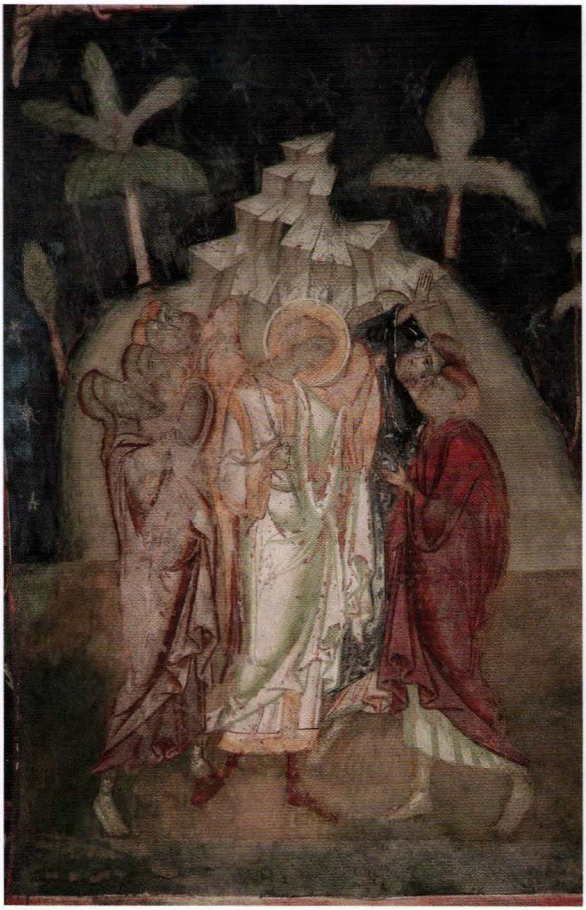
23 În general nu se mai conservă inscripțiile, deci identificările sunt aproximative, incerte.

24 Reprezentarea Crucii cu instrumentele Patimilor și inscripția NIKA simbolizează jertfa și Învierea lui Christos. Această imagine apare frecvent în nișe similare practicate fie în altar, la Bălinești și Coșula, fie în pronaos, ca la Moldovița. Tema apare și la monumente funerare cum sunt lespezile epocii lui Neagoe Basarab.

Altar, *Sfânta Treime* și detaliu din *Înălțare*

sod vetero-testamentar apare la bisericile vremii în apropierea nișei proscomidiei completând iconografia proscomidiei, unde, cel mai frecvent este pictat *Iisus om al durerii.* Amplasarea sa între cele două momente ale *Împărtășirii apostolilor* subliniază semnificația euharistică a scenelor și face mai transparentă legătura dintre acestea. Reprezentarea serafimului cu tetramorf în vecinătatea *Agnețului* trimite la iconografia broderiilor liturgice epitafe și aere, unde în colțuri sunt figurate simbolurile evangheliștilor, semnificând jertfa christică și Învierea. În acest fel mesajul liturghiei menit să celebreze sacrificiul și Învierea lui Iisus este susținut de o imagine suplimentară.

Altar, detalii îngeri – *Maica Domnului Platitera*



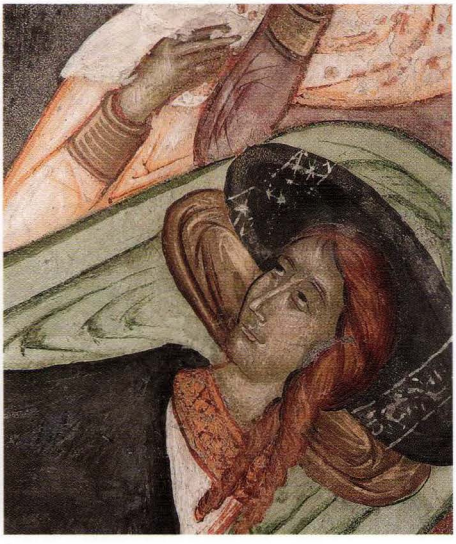
Altar, detalii din *Înălțare*

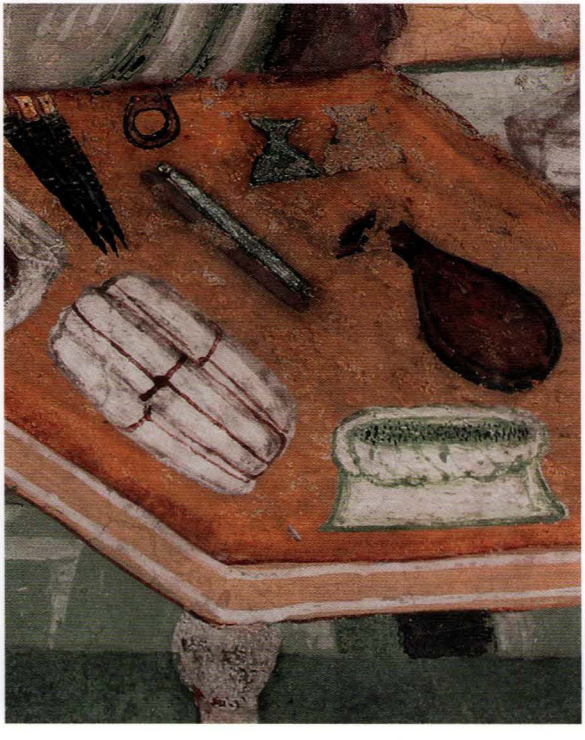
Altar, spre sud. *Minuni*, *Patimi* și *Ierarhi* (dreapta)

Altar, latura de sud, *Împărtășirea cu vin*, *Cina cea de taină*

Altar, *Profetul Moise*

Chemarea apostolului Matei





Altar, spre sud. Detalii din *Vindecarea fiicei lui Iair* și *Chemarea apostolului Matei (jos)*

Altar spre nord - ansamblu (stânga)

Vindecarea fiului slujitorului domnesc, Spălarea picioarelor (dreapta)

Naosul

Calota Pantocratorului

În calota naosului este reprezentat, conform tradiției, *Pantocratorul* înconjurat de serafimi, heruvimi și de evangheliști. Sistemul de boltire moldovenesc cu turlele pe două rânduri de arce piezișe oferiseră pictorilor spațiile suplimentare ale lunetelor și ale pandantivilor mari. În aceste zone sunt de obicei pictate *Mari sărbători*. Această distribuție a praznicelor evocă tradiția bizantină reprezentată de ansamblurile de mozaicuri bizantine de epocă macedoneană, de la Daphni și Hosios Lukas.

La Arbore, lipsa tamburului a determinat adaptarea iconografiei turlei la suprafața mai redusă a calotei naosului. Numai pandantivii mari au fost rezervați, ca de obicei, *Marilor sărbători*.

Iconografia calotei și a nivelelor imediat inferioare ei nu este o simplă formă concentrată a celei obișnuite ci o variantă singulară în raport cu iconografia acestui spațiu în pictura vremii. *Pantocratorul* apare ca în toate turlele moldovenești ținând cartea și binecuvântând cu dreapta, încadrat

Altar, *Profeții Ieremia și David*

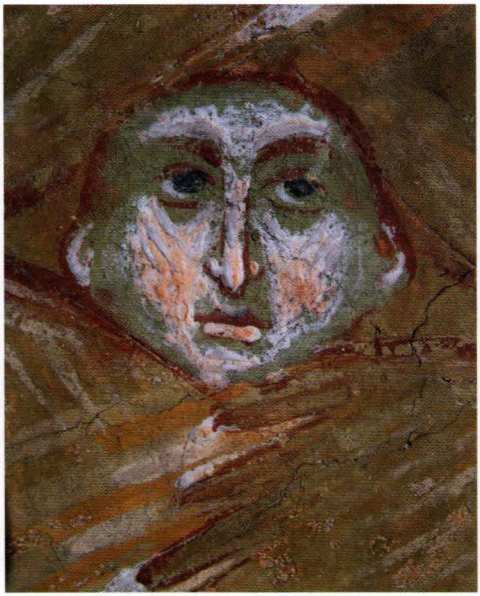
Arcul trimfal, detaliu

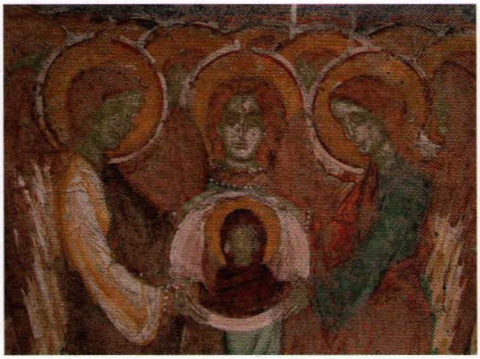
de tetramorf. Ipostaza eshatologică a *Pantocratorului* de la Arbore se profilează pe un pseudo chrismon, crucea monogramatică, detaliu absent la alte redactări ale temei din pictura vremii. Aspectul solar al monogramei christice de la Arbore ar putea fi considerat ca ilustrarea textului Maleahi, 3, 20 „Și va răsări pentru voi, cei care vă temeți de numele meu soarele dreptății cu tămăduire venind în razele lui."[25]

Medalionul central, încadrat de trei cercuri concentrice diferit colorate și străbătute de raze, este susținut de îngeri și încadrat de un romb având în colțuri figurile apocaliptice ale evangheliștilor. Totul se înscrie într-un alt pătrat exterior susținut de serafimi, întreaga construcție apare ca purtată de arhangheli.

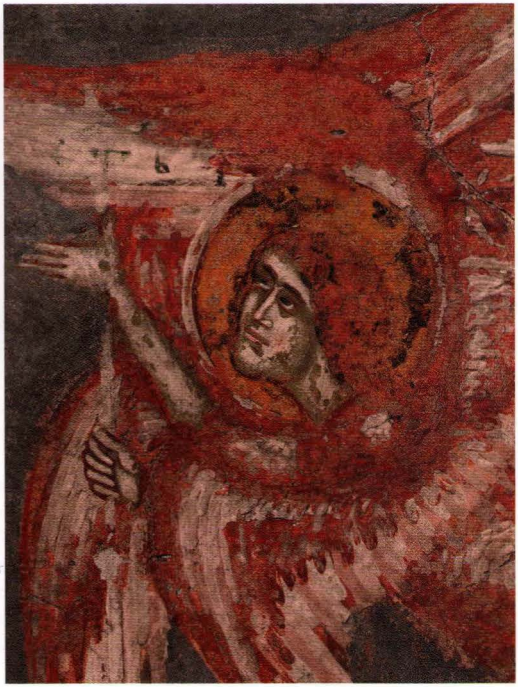
Astfel, medalionul *Pantocratorului* se înscrie în două romburi suprapuse, formând o glorie cu 8 colțuri, aluzie la ziua a opta, adică la cea de *A doua venire*. Aceeași variantă iconografică se întâlnește pe bolta naosului de la Bălinești, ca și în calota din pronaosul bisericii de la Pătrăuți.

25 Crucea monogramatică conține transcrierea latină a literelor grecești X și P. La Arbore apare corect X, dar în locul literei P apare o bară orizontală. Gerd Heinz Mohr, *Lexicon der Symbole*, 1981, p. 268; Maleahi, 3, 20.

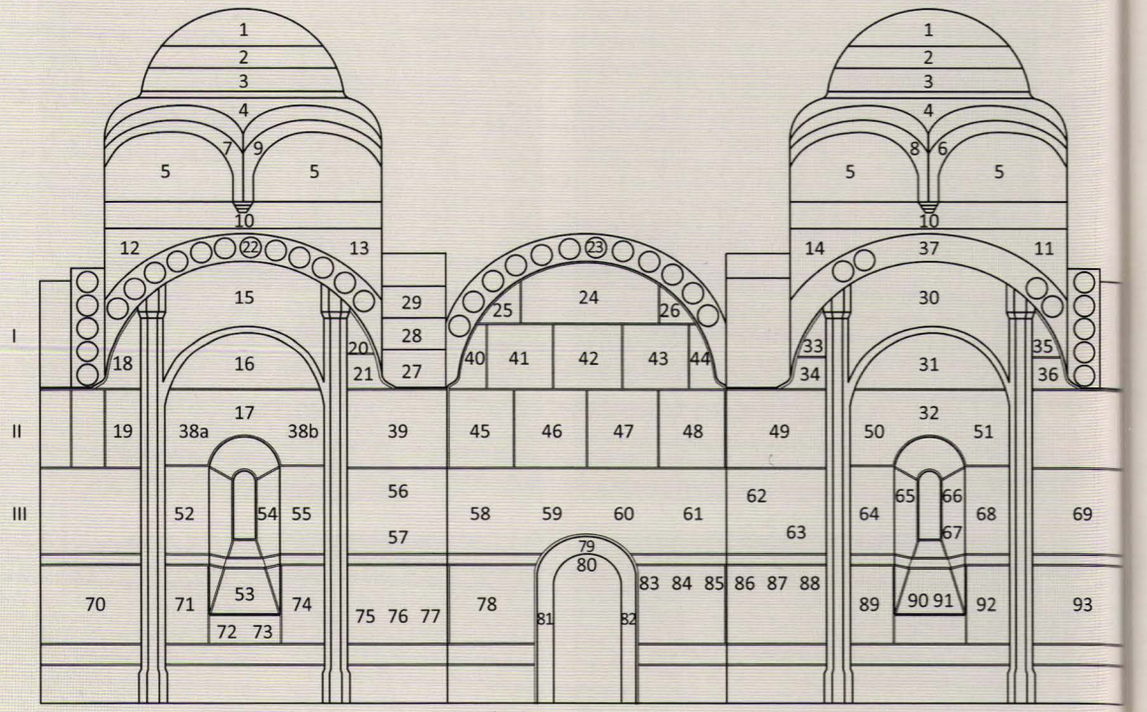




Naos, calotă. Detalii cu heruvimi și serafimi, sinaxe de îngeri



Naos, calotă: *Pantocrator Tetramorf, Genealogia lui Iisus, Deisis* (paginile 60 - 61)



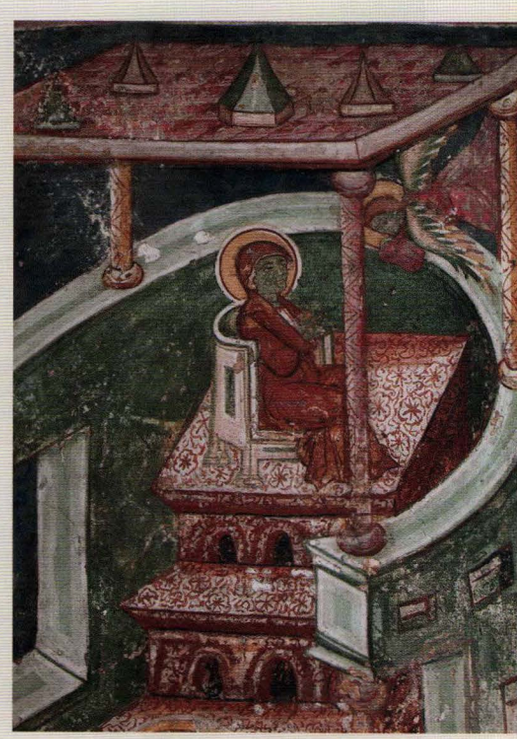
Naos:

Calotă:
1. Hristos Pantocrator tetramorf; 2. Heruvimi și serafimi; 3. 8 sinaxe de îngeri; 4. Pandantivii mici: Cei patru evangheliști; 5. Genealogia lui Iisus; 6. **Intradosul arcului de NE**: Hristos Pantocrator în medalion încadrat de David, Moise, Zaharia; 7. **Intrados arc SE**. Iisus Emmanuel, profeți; 8. **Intrados arc SV**. Maica Domnului bust, încadrată de profeții Ioil și Daniel; 9. **Intrados arc NV**. Iisus Mare Arhiereu profeți, Ghedeon...; 10. Mandylion, Deisis, Maica Domnului, Ioan Botezătorul și 12 apostoli.

Pandantivii mari:
11. NE. Buna Vestire, Arhanghelul Gavril; 12. SE. Maica Domnului; 13. SV. Întâmpinarea Domnului; 14. NV. Botezul.

Registrul I
Sud: 15. Nașterea Domnului; 16. Pogorârea Sf. Duh; 17. Duminica Tuturor Sfinților; 18. Maria în vizită la Elisabeta; 19. Intrarea Maicii Domnului în templu; 20. Întâlnirea dintre Ioachim și Ana; 21. Circumcizia; 22. Medalioane cu mucenici.
Vest: Fața arcului de vest: 23. Medalioane cu

mucenițe: Varvara, Irina, Theodora, Maica Domnului orantă, Minodora, o împărăteasă și o călugăriță.
Timpan vest: 24. Adormirea Maicii Domnului; 25. Mironosițele la mormântul gol; 26. Nunta din Cana.
Intradosul arcului de vest: 27. Avraam primește pe cei trei străini; 28. Cina din Mamvri; 29. Avraam binecuvântat de îngeri.
Nord:
30. Învierea lui Lazăr; 31. Răstignirea; 32. Înjumătățirea praznicului; 33. Întâlnirea lui Iisus cu Ioan Botezătorul; 34. Intrarea în Ierusalim; 35. Îndoiala lui Iosif; 36. Nașterea Sf. Ioan Botezătorul; 37. Pe fața arcului de nord, medalioane cu sfinți călugări.



Registrul II
Sud: 38a. Vindecarea paraliticului; 38b. Vindecare (?); 39 Vindecarea de orbi și șchiopi.
Vest: 40. Iisus predicând; 41. Schimbarea la față; 42. Vindecare; 43. Vindecarea orbului din naștere; 44. Orbul vindecat mărturisește; 45. Ucenicii îi aduc lui Iisus cele șapte pâini și cei șapte pești; 46. Săturarea celor 4.000 de oameni; 47. Ucenicii adună firimiturile în coșuri; 48. Necredința lui Toma.
Nord: 49. Iisus vindecă șchiopi și orbi; 50. Vindecare; 51. Vindecare.

Registrul III - Patimile
Sud: 52. Iisus în fața arhiereilor Ana și Caiafa; 53. Prima lepădare a lui Petru; 54. A doua lepădare a lui Petru; 55. Iisus purtat la Pilat; 56. A treia lepădare a lui Petru; 57. Iisus în fața lui Pilat.
Vest: 58. Pilat spălându-și mâinile; 59. Batjocorirea; 60. Împărțirea hainelor; 61. Iuda înapoiază arginții.
Nord: 62. Spânzurarea lui Iuda; 63. Drumul crucii; 64. Urcarea pe cruce; 65. Iisus răstignit; 66. Coborârea de pe cruce; 67. Iosif din Arimateia cere trupul lui Iisus; 68. Plângerea; 69. Anastasis, Învierea Domnului.

Registrul cu sfinți:
Sud: 70. Sfinți militari pe tron sf. Teodori; 71. Sf. Procopie; 72, 73. Sf. anarghiri Cosma și Damian; 74. Sf. Codrat; 75. Sf. Nichita; 76. Sf.Ioan; 77. Sfânt mucenic.
Vest: 78. Tabloul votiv; 79. Mâna lui Dumnezeu; 80. Mandylion; 81. Maria Egipteanca; 82. Zosima; 83. Sf. mucenic militar; 84. Sf. mucenic militar; 85. Sfinții împărați Constantin și Elena.
Nord: 86. Sf. mucenic militar; 87. Sf. mucenic militar; 88. Sf. mucenic militar; 89. Sf. mucenic; 90. Sf. mucenic; 91. Sf. mucenic; 92. Sf. mucenic; 93. Doi sfinți militari pe tron (?).

În jurul medalionului cu *Pantocratorul* se desfășoară 8 sinaxe de îngeri, purtând fiecare medalioane reprezentând ipostaze ale Divinității și diferite simboluri în următoarea succesiune: NE - *Pantocratorul*, E - *Iisus Mare Arhiereu*, SE - *Iisus Emmanuel*, S - *Phoenix*, SV - *Maica Domnului orantă*, V - *Soarele și Luna*, NV - *Iisus Înger al marelui Sfat* și N - *Hetimasia*.

Ampla reprezentare a puterilor cerești grupate în sinaxe din jurul *Pantocratorului* amintește de pictura naosului de la Bălinești, unde pe umărul bolții ce acoperă naosul, de o parte și alta a celor trei medalioane (V-E): *Hetimasia*, *Pantocratorul* și *Sf. Ioan Botezătorul*, se desfășoară sinaxe de îngeri, cu deosebirea că acolo aceștia poartă coroane, iar pe globuri apare numai *Pantocratorul* și *Emmanuel*. S-a semnalat faptul

Naos, calotă. *Deisis cu Mandilyon, Maica Domnului, Ioan Botezătorul și apostoli*

că la Pătrăuți și Voroneț cetele îngerești apar selectiv, ca apoi, la Popăuți (1496) și la Probota (1530) să fie identificate în jurul *Pantocratorului* Cetele îngerești ale ierarhiei cerești într-o desfășurare impresionantă[26].

Varianta de la Arbore este mult mai elaborată și complicată ca iconografie și cuprinde în primul rând ipostaze ale Divinității cărora li se închină îngerii: Pantocratorul, reluare a imaginii centrale a calotei[27], *Iisus Arhiereu* ipostază legată de intercesiune, *Iisus Emmanuel*, cinstit de îngeri, (Dumnezeu este cu noi), având ca suport literar Isaia, 7, 14, reluat de Matei, 1, 22-23[28], texte ce exprimă credința și speranța că Dumnezeu este mereu alături de oameni, urmat de un *Phoenix*, aluzie la *Învierea lui Iisus*. Seria de medalioane continuă cu *Maica Domnului orantă*, ca instrument al Întrupării, simboluri ce preamăresc creația divină și veșnicia acesteia: *Soarele și luna*, evocând texte Psalmice (Ps. 148, 3)[29], și se încheie cu imaginea lui *Iisus Înger al marelui Sfat* întruchipând Înțelepciunea divină[30].

O analogie mai apropiată în timp o oferă turla bisericii mănăstirii Coșula (1535) unde, sub friza de serafimi ce-l înconjoară pe Pantocrator apar de asemenea patru sinaxe de îngeri în loros imperial, purtând: o stea, (probabil aluzie la Nașterea lui Iisus) și

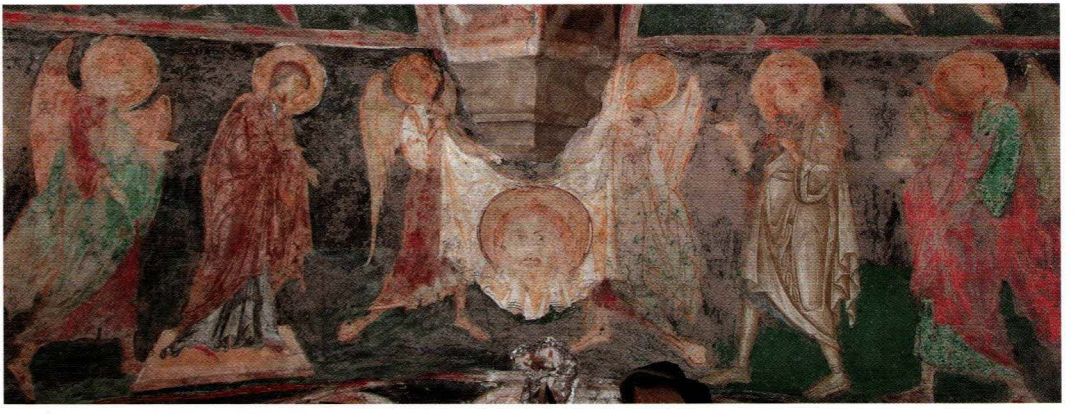
26 T. Sinigalia, *Relația dintre spațiu și decorul pictat al naosurilor unor biserici de secol XV-XVI din Moldova*, în RMI, nr. LXXVI, 2007, p. 47-48. Este menționată și iconografia particulară a calotei de la Arbore, identificându-se totodată imaginile din medalioanele celor 8 cete.

27 Anton Hiersemann, *Reallexikon zur Byzantinische Kunst*, Band I, Stuttgart, 1966, p. 1014-1015.

28 Ibidem. p. 1008 și 1014-1015.

29 Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole*, Eugen Dietrichs Verlag, 1981, p. 214-215, 268.

30 *Reallexikon*, p. 1012-1013.



medalioane cu: *Iisus Mare arhiereu*, *Emmanuel* și *Înger al marelui Sfat*.

Această neobișnuită structură iconografică se conexează la tematica medalioanelor de pe intradosul celor patru timpane, unde reapar *Pantocratorul* pe NE, *Emmanuel* pe SE și *Maica Domnului* pe SV, numai în timpanul de NV apare în medalion *Cel vechi de zile*, în timp ce pe medalionul purtat de îngeri îi corespunde *Iisus Înger al marelui sfat*.

Pe timpane, în locul rezervat în majoritatea ansamblurilor *Marilor sărbători*, la Arbore este înfățișată în 4 scene *Genealogia lui Iisus*. O secvență a acestei teme fusese pictată pe timpanul de NV de la Voroneț[31], iar mai recent a fost semnalată o redactare identică cu cea de la Arbore, pe bolta altarului bisericii de la Bălinești. Modelul comun al acestor imagini a fost identificat de istoricul Constanța Costea în ilustrația unei versiuni a *Tetraevangheliarului* țarului *Ivan Alexandru de tipul (Parisinus gr. 78)*, a cărei circulație în Moldova este foarte probabilă. Cele 4 compoziții în friză ilustrând incipitul Evangheliei

Naos, pandantivul mare de nord-est, îngerul (stânga) și cel de sud-est, Maica Domnului (dreapta). *Buna Vestire*

lui Matei sunt reluate identic la Bălinești, în altar, și aici, la Arbore[32]. Ca la toate ansamblurile ștefaniene, de o parte și alta a medalioanelor din axul arcadelor sunt figurați profeți.

O temă suplimentară și neîntâlnită la alte ansambluri ce particularizează iconografia calotei de la Arbore este o amplă *Deisis* desfășurată la baza timpanelor. Este vorba de o friză de personaje având în ax *Mandylionul* ținut de doi îngeri, urmați de Maica Domnului și Ioan Botezătorul, de 2 arhangheli și de apostoli.

31 Maria Ana Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în „Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare", Ed. Academiei, București, 1964, p. 380. Autoarea identifică în timpanul de nord-est, în jumătatea stângă, textul din Matei I, 1-12, "Ieseu, care a născut pe împăratul David", iar în dreapta, cartea a doua a Cronicilor „și urmașii lui Iosua la mutarea în Vavilon" apare David pe tron și două grupuri de personaje nimbate.

32 Constanța Costea, *Referințe livrești în pictura moldovenească de la sfârșitul secolului al XV-lea*, în „Anuarul Institutului de Istorie A.D. Xenopol", tom XXIX, 1992, p. 277-283, și idem, *John the Persan's Emperor"*, Revue Roumaine d'Histoire de l'art, Serie Beaux Arts, LXV, 2008, p. 31-44.

Reprezentarea *Mandylionului* și a *Keramionului* în axele est și vest de la baza turlei se întâlnește frecvent în ansambluri de pictură bizantină și post-bizantină. În pictura moldovenească semnalăm reprezentarea *Mandylionului* și a *Tronului Etimasiei* în pandantivii mici de est și vest ai turlei naosului din bisericile Sf. Gheorghe din Suceava și Dobrovăț. La Arbore, *Mandylionul* încadrat de cei doi intercesori însoțit de apostoli conferă un subliniat mesaj funerar întregului registru.

Pe ansamblu se constată că nu este vorba de o simplă reorganizare a categoriilor de personaje reprezentate de obicei pe tamburul turlei, ci adăugarea explicită a unui mesaj suplimentar. Sub *Deisis*, pe fața arcului ce închide altarul apar medalioane cu ierarhi având în ax, exact sub *Mandylion*, *Tronul Etimasiei* cu cartea, crucea și *Mielul cu steagul cruciger*, elemente ce adaugă o notă eshatologică suplimentară mesajului.

Astfel se reface, într-o formă particulară, iconografia tamburului: sinaxelor de îngeri glorificându-l pe Dumnezeu în diferitele sale ipostaze sau simboluri legate de divinitate, le urmează profeții din timpane prezicători ai istoriei christice, ilustrată prin scenele *Genealogiei lui Iisus*. Mesajul cumulat al picturii din calotă, timpane și pandantivi primește un accent singular conferit de *Deisis* cu apostoli, de la baza calotei.

Lectura recentă a textelor purtate de profeții din turlele bisericilor moldovenești, în cadrul unei teze de doctorat, având ca autor pe Oana Iacubovschi, a identificat un mesaj eshatologic al acestora, în concordanță cu reprezentarea *Pantocratorului* în tetramorf. În această perspectivă iconografia calotei de la Arbore se înscrie în realitatea culturală și spirituală a vremii, ilustrând cunoașterea unui repertoriu iconografic larg ca și capacitatea de a-l dezvolta și de a formula un mesaj adaptat la situația particulară a destinului dramatic al familiei Arbore.

Deisis de la baza calotei este o temă neobișnuită în iconografia tur-

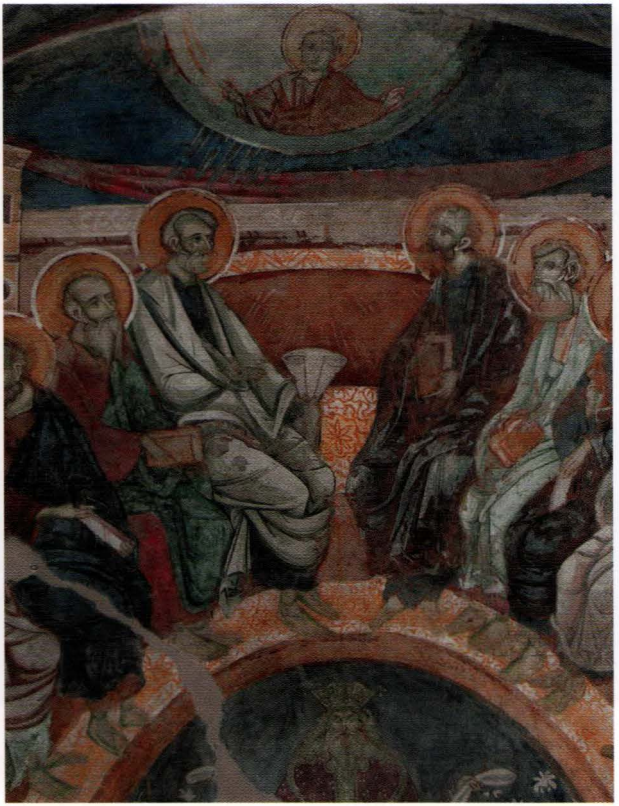
lelor, iar reluarea ei într-o formă concisă în pronaos deasupra *Vieții lui Constantin cel Mare* și apoi pe fațada de sud, unde aceiași sfinți împărați apar ca intercesori secundari, ar indica un mesaj comun: invocarea protecției divine pentru membrii defuncți, morți pe nedrept, ai familiei Arbore. La Arbore „rugăciunile" din tabloul votiv și cel funerar sunt completate, după mulți ani, de această serie de invocări, distribuite în diferite locuri ale bisericii. Chiar dacă pictura a fost realizată după 20 de ani de la tragicele evenimente, împrejurările dramatice ale morții acestora au rămas în memoria familiei și a celor care l-au cunoscut pe boierul Arbore.

Marile sărbători

Ciclul debutează în pandantivii de răsărit cu *Buna vestire*, imagini monumentale, care prin poziție și factură stilistică amintesc modele

Naos, sud, imagine de ansamblu: *Maria în vizită la Elisabeta, Nașterea Domnului, Întâlnirea dintre Ioachim și Ana, Intrarea Mariei la Templu, Pogorârea Sfântului Duh, Circumciziunea*

Pogorârea Sfântului Duh (detaliu)



bizantino-balcanice paleologe[33]. În pandantivul de SV urmează *Întâmpinarea Domnului*, iar în cel de NV, conservat parțial, *Botezul*.

Nivelul timpanelor și al pseudo-absidelor este rezervat celorlalte *Mari Sărbători* distribuite pe două registre în compartimentări inegale. Primul registru pe sud cuprinde *Nașterea Domnului*, încadrată lateral de episoade narative secundare *Vizita Mariei la Elisabeta*, *Intrarea Maicii Domnului la templu*, având ca pandant, de cealaltă parte a absidei, *Întâlnirea lui Ioachim cu Ana* și *Tăierea împrejur*[34].

Ciclul *Praznicelor* continuă pe vest cu *Adormirea Maicii Domnului* în timpan[35] și *Schimbarea la față*, tot pe peretele de vest, între *Minuni*.

Adormirea prezintă un detaliu singular: în zona superioară, unde sunt reprezentați de obicei apostolii venind pe nori la funeraliile Maicii Domnului, apar profeți, primii dintre ei purtând coroane, par a fi regii David și Solomon. Prezența lor subliniază relația directă dintre Vechiul Testament și Noul Testament prin Maica Domnului, reluând mesajul exprimat la alte ansambluri de Arborele lui Ieseu, temă absentă la Arbore.

Pe nord au fost reprezentate momente din timpul Triodului: *Intrarea în Ierusalim* și *Învierea lui Lazăr* în preajma *Răstignirii* reprezentată în absida de nord[36]. Ciclul *Patimilor* se

33 T. Sinigalia, *Relația dintre spațiul și decorul pictat*... p. 53. Autoarea semnalează cazurile similare de la Pătrăuți și Sf. Ilie, ca și analogii balcanice la Kastoria și Kurbinovo.

34 Pe fața arcului ce închide absida sudică sunt reprezentați, în medalioane, sfinți mucenici având în centru chipul lui Iisus.

35 Pe fața arcului de vest, având în centru un medalion cu Maica Domnului orantă sunt pictate mucenițe dintre care pot fi identificate Varvara, Irina, Teodora, Minodora, o împărătească și o călugăriță.

36 Pe fața arcului ce închide absida de nord sunt pictați sfinți călugări, numele lor nu sunt lizibile.

Naos, nord.

Detaliu din *Răstignirea lui Iisus*

Registrele superioare: *Iisus cu Ioan Botezătorul, Învierea lui Lazăr, Îndoiala lui Iosif (?), Intrarea în Ierusalim, Răstignirea lui Iisus, Nașterea Sf. Ioan Botezătorul* (dreapta)

încheie cu *Anastasis* ce se află pe fața de vest a peretelui ce închide altarul.

Spre deosebire de Bălinești și Popăuți unde acest ciclu debutează și se încheie în altar, la Arbore ciclul *Patimilor* începe în altar, dar se încheie în naos, în imediata vecinătate a altarului, *Învierea* fiind plasată într-o zonă vizibilă.

Ciclul *Penticostarului* debutează pe peretele vestic începând cu *Duminicile*: *Toma*, *Mironosițele*, *Orbul* - pe vest, *Paraliticul*, *Înjumătățirea praznicului* - pe nord, apoi *Înălțarea*, în altar. Ciclul *Penticostarului*, "concentrat pe ideea *Învierii* și pe pătrunderea ei în conștiința lumii prin misiunea apostolilor"[37], se încheie cu *Pogorârea Sf. Duh*, în absida de sud și cu *Duminica tuturor sfinților*.

Reprezentarea *Răstignirii* în absida de nord și a *Pogorârii* în cea de sud urmează soluția de la Hârlău (1530)[38] și Dobrovăț, reluată apoi la Probota și Moldovița.

În glaful ferestrei de sud a naosu-

37 C. Costea, *Nartexul Dobrovățului*, RMI, anul LX, nr. 1, p. 18.

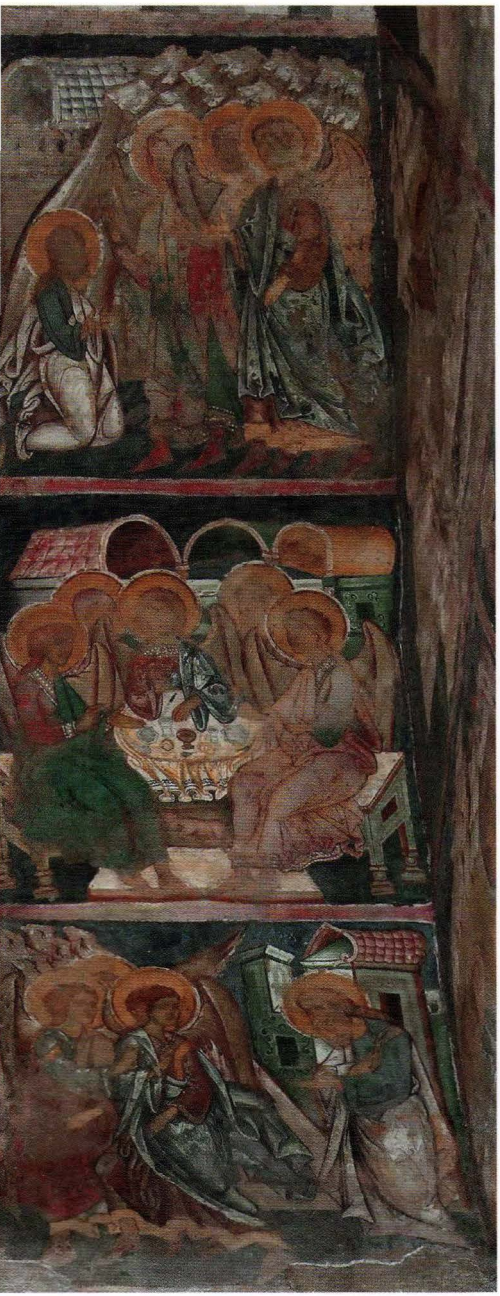
38 Paul Henry, *Monumentele din Moldova de nord*, București, 1984, p. 186.

lui, integrată câmpului vizual al *Pogorârii Sf. Duh* din absidă este înfățișată *Duminica tuturor sfinților*, sărbătoare celebrată în prima duminică după Rusalii. Tema este aici dominată de *Sf. Treime*: Dumnezeu Tatăl, Isus Emmanuel și Sf. Duh, căreia li se închină Maica Domnului și Ioan Botezătorul, urmați de apostoli, ierarhi și proroci. Temă cu caracter eshatologic, echivalentă a Celei de a doua veniri, *Duminica tuturor sfinților* se întâlnește numai în exonartexul Dobrovățului încadrând *Pogorârea Sf. Duh* împreună cu *Înălțarea Sf. Cruci*, teme ce domină intrarea în gropniță[39]. La Arbore reprezentarea *Duminicii tuturor sfinților*, temă cu semnificații eshatologice, se integrează seriei de scene cu mesaj funerar semnalate deja în iconografia de la baza calotei, ca și în pronaos și în pictura exterioară. Cinstirea Sf. Treimi este reluată în zona învecinată prin ciclul *Sfintei Troițe*: (*Avram primește pe cei trei îngeri*, *Cina din Mamvri*, *Avram e binecuvântat*), pictat pe intradosul de sud al arcului de vest.

39 C. Costea, *Nartexul*, p. 18-19; V. Drăguț, *Dobrovăț*, București, 1984, p. 38, fig. VI.

Naos, sud, imagine de ansamblu (stânga)

Nașterea Domnului, Duminica Tuturor Sfinților (dreapta)



Naos, intradosul arcului de vest, *Legenda Sfintei Troițe*

Naos, perete vest, ansamblu (dreapta)

O distribuție similară apare la Dobrovăț unde în preajma *Pogorârii* din absida de sud se poate identifica un scurt ciclu al Sf. Troițe.

În același ansamblu a fost pictată *Duminica Tuturor sfinților*, având în centru Sf. Treime, scenă ce domină, acolo, peretele de răsărit al exonartexului.

La Arbore, un ciclu al *Sf. Troițe* reapare și în pictura exterioară, în zona superioară a fațadei de vest. Reluarea repetată a reprezentării *Sf. Treimi* la Arbore și analogiile iconografice cu pictura de la Dobrovăț s-ar putea explica prin deosebita cinstire a Sf. Treimi în mediul isihast al acestui lăcaș, ce continuă tradiția mănăstirii Neamț. Insistența deosebită asupra Treimii este specifică isihasmului plecând de la convingerea că unirea cu Dumnezeu are loc numai sub semnul celor trei ipostaze[40].

40 C. Costea, *Nartexul Dobrovățului*, în R.M.I., anul LX, nr. 1, p. 21. Macarie este egumen la Neamț 1523-1528, și la 1531 devine cronicarul oficial al domnului Petru Rareș, interval în care a fost conceput programul iconografic al picturii bisericii Dobrovăț.
S. Ulea, *O surprinzătoare personalitate a Evului Mediu românesc: Cronicarul Macarie,* în SCIA, t. 32, București, 1985, p. 14-15, „Macarie pare să fi fost un izihast fervent" vezi și nota 8.

Naos, vest, *Adormirea Maicii Domnului* (stânga)

Schimbarea la față, Vindecarea orbului din naștere

Scene din Viața Mariei, Ioan Botezătorul, Copilăria lui Iisus, Ciclul Minunilor

O serie de episoade mariale, scene din copilăria lui Iisus și a Sf. Ioan Botezătorul au fost distribuite în zona din preajma celor două abside, în spații mici, sporind componenta narativă a programului.

Celor două cicluri de bază: *Marile sărbători* și *Patimile* li se mai adaugă scene din *Viața publică a lui Iisus*, *Vindecări*, *Minuni*, *Iisus predicând*. Numărul important al acestor episoade, în ciuda dimensiunilor relativ mici ale bisericii de la Arbore este o opțiune ce nu-și găsește analogii în structura programelor iconografice din ansamblurile murale ștefaniene sau din epoca lui Rareș.

Majoritatea momentelor sunt reprezentate pe peretele de vest și în zonele apropiate celor două abside.

Pe sud au fost pictate *Vindecarea paraliticului* și o *Vindecare de orbi* și șchiopi. Pe peretele de vest se remarcă în registrul median reprezentarea cu totul neobișnuită a trei *Vindecări de orbi*, ce încadrează *Schimbarea la față*. Plasarea acestei sărbători printre minuni sugerează mai explicit caracterul miraculos, divin al faptelor lui Iisus. Alt grup de scene de pe același perete vestic sunt cele cu semnificație euharistică. Este vorba de scenele: *Ucenicii aducând lui Iisus 2 pești și 5 pâini*, apoi *Hrănirea*

celor 4.000 și *Ucenicii adunând în 12 coșuri firimiturile* (Marcu, 6, 36-44), Matei, 14, 15-21.

Semnificația eucharistică bine cunoscută a acestor ultime episoade evanghelice poate fi pusă în relație cu ciclul *Patimilor* de pe ultimul registru, dar și cu *Nunta din Cana*, prima minune săvârșită de Iisus, pictată în același timpan vestic. Seria de Minuni și fapte se încheie pe nord cu ilustrarea episodului din Matei, 19, 16-23 în care tânărul bogat este îndemnat de Iisus să renunțe la averea sa, să o dea celor săraci, numai astfel putând să dobândească „comoara în cer".

Nota particulară a programului iconografic din naos o dau tocmai scenele de *Minuni* - cele cu semnificație eucharistică ca *Hrănirea mulțimilor*, *Nunta din Cana*, dar și cele de vindecări de orbi și de șchiopi, neobișnuit de multe, care sunt secondate de scenele în care Iisus predică, își expune învățătura. Episoadele de *Minuni* fac parte din cele pe care Evangheliile le relatează a fi avut loc în Galileea, fiind vindecări menite să atragă oamenii să vină și să asculte predicile lui Iisus.

În naos sunt selectate o serie de minuni ce se referă numai la vindecări și hrăniri, nu la învieri. Scenele referitoare la înmulțirea hranei semnifică probabil hrana spirituală inepuizabilă oferită de învățătura lui Iisus, iar cele referitoare la vindecări de orbi sau de paralitici pot fi interpretate ca ajutorul oferit de predicile lui Iisus, efectul cuvântului său formator pentru îndreptarea morală și

Naos, vest, *Hrănirea celor 4 000* și *Apostolii adunând firimiturile*

Naos, vest, detalii *Necredința lui Toma, Batjocorirea lui Iisus* (dreapta)

înțelegerea mesajului christic, pentru a ieși din întunericul necunoașterii, neînțelegerii.

Ciclul continuă în altar. Spre deosebire de majoritatea episoadelor de minuni și predici, din naos, unele greu identificabile din cauza unor redactări concise, eliptice adaptate la suprafețele mici și neregulate pe care au fost pictate, scenele din altar au dimensiuni mai mari și redactări mai clare. Ele ilustrează prevalent predici și vindecări, dar par a fi și două învieri, singurele din întregul ciclu. Acestea din urmă ar putea fi selectate intenționat pentru spațiul altarului, unde are loc transubstanțierea pâinii și vinului, celebrând-se jertfa christică și învierea lui Iisus.

Ciclul Patimilor ocupă integral al treilea registru, desfășurându-se în friză, ce include și glafurile adânci ale ferestrelor. Prin acest ciclu pictura naosului se înscrie în cutumele picturii murale moldovenești de secol XVI. Redactarea de la Arbore este apropiată, prin detaliere și episoade secundare, de cea de la Probota și Humor. Ciclul începe pe sud cu *Rugăciunea pe Muntele Măslinilor*, *Prinderea lui Iisus* lângă fereastră și continuă în glafuri și pe peretele sudic cu *Lepădarea lui Petru* în trei momente, *Iisus la Pilat* iar pe vest: *Iisus la Ana și Caiafa*, *Pilat spălându-și mâinile*, *Batjocorirea*, *Împărțirea hainelor*, *Iuda înapoiază arginții*. Pe nord, *Spânzurarea lui Iuda*, *Drumul crucii*, *Urcarea pe cruce*. În absida nordică este pictată *Răstignirea*, iar în glafurile ferestrei de nord: *Iisus răstignit*, *Coborârea de pe cruce*, urmată de *Plângere*. Amplasarea *Crucificării* în absida de nord reia dispoziția întâlnită în ansambluri murale de secol XVI: Dobrovăț, Probota, Moldovița. *Patimile* se încheie cu scena *Soldații păzind mormântul* și *Coborârea la iad - Anastasis*, pe fața de vest a arcului de triumf ce încheie altarul.

Registrul de sfinți din naos cuprinde sfinți mucenici în costume militare, în traveea de vest a naosu-

lui, pandant cu tabloul votiv, și mucenici în fastuoase veșminte laice în zona centrală a naosului[41], iar în traveea de răsărit, pe sud și pe nord, sunt reprezentați câte doi sfinți militari tronând. Pe sud inscripțiile îi indică pe Sf. Teodori. Această formulă iconografică de reprezentare a celor doi sfinți, comună picturii de icoane și murale, este prezentă și la biserica domnească de la Hârlău.

Tabloul votiv pictat pe peretele de vest al naosului are ca pandant pe sfinții Împărați Constantin și Elena, împreună cu doi sfinți militari, probabil Gheorghe și Dumitru.

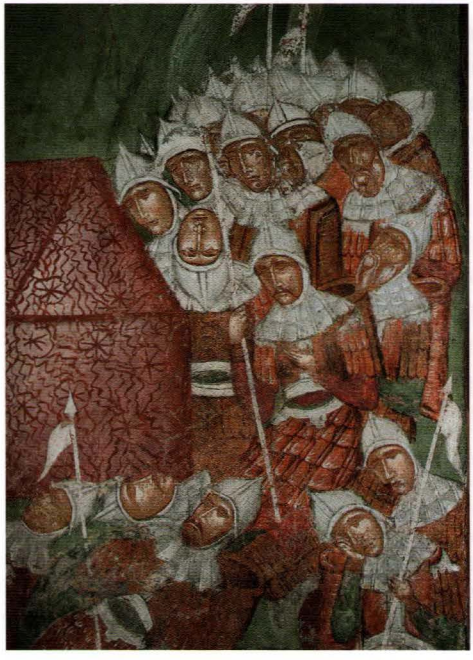
În timpanul ușii spre pronaos, adică în imediata vecinătate a tabloului votiv, reapare *Mandylionul*, iar deasupra mâna lui Dumnezeu ținând sufletele celor morți. Prezente și la alte ansambluri la trecerea dintre naos și gropniță, reprezentările subliniază relația dintre jertfa christică și mântuire, ele constituie teme introductive la spațiul funerar al bisericii: gropnița, aici pronaosul.

41 Se pot identifica sfinții Procopie, Condrat și Nichita, dar majoritatea inscripțiilor nu se mai conservă.

Naos, nord - *Coborârea de pe Cruce, Iosif din Arimathea cere trupul lui Iisus, Drumul crucii* (jos)

Iisus în templu (dreapta)

Soldații păzind mormântul Invierea (dreapta jos)



Pronaosul

În spațiul pronaosului programul iconografic urmează structura caracteristică ultimelor ansambluri ștefaniene: Popăuți-Botoșani și Bălinești, asociindu-se Viața sfântului de hram cu tema celor 7 Sinoade ecumenice[42].

Bolta este dedicată, ca deobicei, *Maicii Domnului cu pruncul* din calota centrală, iar pe arcul de vest, într-un medalion apare Sf. Ana, ceea ce ne invită să considerăm ca foarte probabilă reprezentarea inițială a Sf. Elisabeta, mama Sf. Ioan, pe arcul de est al bolții, azi lipsit de decor pictural. Se reia astfel iconografia bolții din pronaosul Bălineștilor. Acest ultim detaliu iconografic se leagă de ilustrarea vieții Sf. Ioan Botezătorul, căruia îi este închinată biserica. Uciderea profetului Zaharia, pictată în timpanul ușii de intrare în biserică, poate fi socotită o completare la Viața Înaintemergătorului și o posibilă aluzie la moartea năpraznică a ctitorului și a fiilor săi, cum o consideră istoricul Constanța Costea.

Viața Sf. Ioan Botezătorul este amplu ilustrată pe 5 registre, acoperind integral partea superioară a peretelui estic al pronaosului. Constanța Costea a reconstituit versiunea iconografică de la Arbore pe baza unui text al Vieții sfântului, aflat într-un manuscris slavon de secol XV, poate de proveniență bulgară, ce a aparținut inițial mănăstirii Moldovița și care se află acum la Dragomirna[43].

În ciuda numărului mare de scene, multe din cele cu suport evanghelic sunt omise, acordându-se importanță vieții în pustie a profetului și mai ales operei sale de convertire și prorocire, de pregătire a venirii lui Iisus. Registrul 4 urmează mai de aproape textul

42 T. Sinigalia, *Din nou despre picturile din pronaosul bisericii din satul Arbore* în R.M.I., 2005 nr. LXXIV, p. 49. Autoarea atrage atenția că reprezentarea vieții sfântului de hram în pronaos este caracteristică ansamblurilor de secol XV, în XVI fiind pictat în pronaos Menologul. Observația e valabilă pentru bisericile de mănăstire, dar nu este o regulă. Ansambluri de secol XVI ca cel de la Coșula (1534-1537) prezintă în pronaos două vieți de sfinți: Nicolae și Gheorghe.

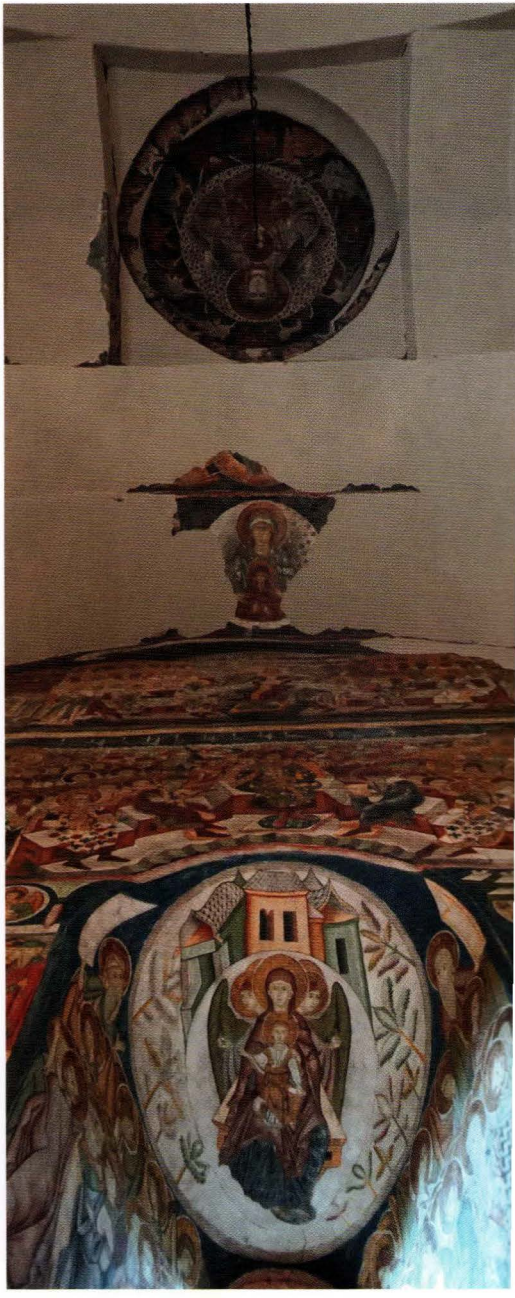
43 Constanța Costea, *Herod's Feast at Arbore*, în Revue Roumaine d'Histoire de l'art, Tomes XLI-XLII, 2004-2005, p. 3-5; C. Costea, *The Sources of the Medieval Painter. The Cycle of Saint John the Baptist at Arbore*, în Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Serie Beaux Arts, Tome XLIII, 2006, p. 3-11.

ce relatează întemnițarea sfântului, vizitele ucenicilor, îndemnurile profetului de a-l urma pe Iisus.

Ultimul rând este dominat de scena *Banchetului lui Irod*, în care numeroșii invitați sunt identificabili datorită inscripțiilor ce-i însoțesc, detalii preluate din manuscrisul menționat, scena devenind ilustrarea unui eveniment istoric precis, iar dimensiunile ei ar indica complicitatea comesenilor la uciderea profetului, reprezentând o analogie cu tragedia familiei boierului Arbore[44].

Cel care ar fi putut cunoaște acest text, greu accesibil unor pictori, putea fi cronicarul Macarie, episcop al Romanului între 1531-1548, cum s-a propus deja.

Ca în toate bisericile epocii lui Rareș pe pereții de sud, vest și nord sunt reprezentate *cele 7 sinoade ecumenice*. Ordinea desfășurării lor este următoarea: primul sinod de la Niceea (325) este pictat în timpanul peretelui de vest, sub care a fost zugrăvit al doilea conciliu, de la Constantinopol, condus de Teodosie cel Mare (381), urmate pe nord de al treilea

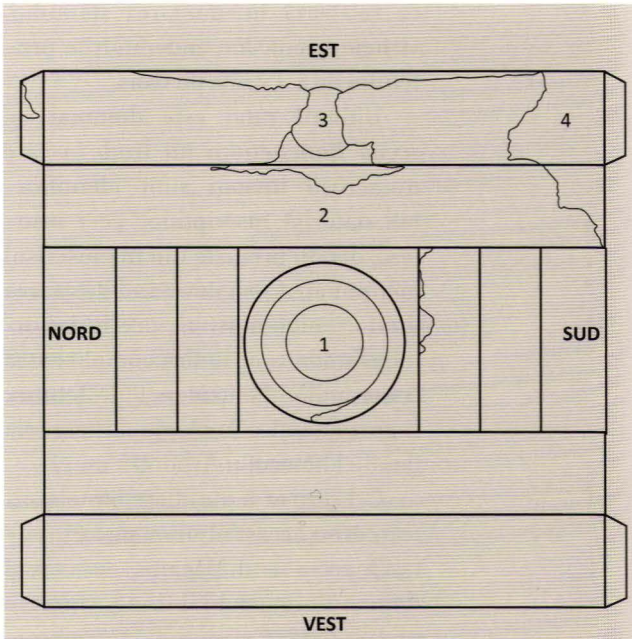


Pronaos, imagine de ansamblu cu bolta și peretele de vest

44 Vezi nota 43, *Sources*... p. 4-5. Autoarea evidențiază modul în care sunt selectate anumite secvențe din omilenia folosită, procedeul amintind de felul în care cronicarul Macarie a folosit textul modelului său bizantin Manasses. p. 6 *„The cycle leans clearly upon two pillars: vita et passio a Marco and the historical reality, meaning the founder's tragedy as perceived by his succesors."*

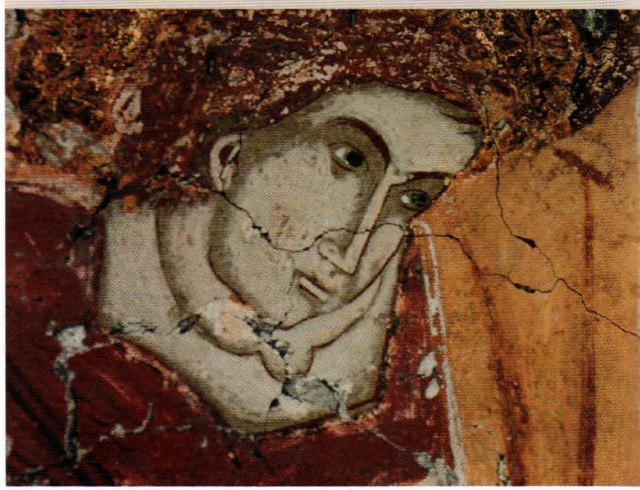
sinod, din Efes (431), în timpan și următoarele concilii al patrulea, de la Calcedonia (451), condus de împăratul Marcian și al cincilea, de la Constantinopol (553), organizat din porunca lui Iustinian, pe registrul inferior al peretelui nordic. Ultimele două concilii au fost pictate pe peretele de sud: în timpan sinodul din 680, de la Constantinopol, condus de Constantin Pogonatul și ultimul conciliu, cel din Niceea, care a pus capăt iconoclasmului, fiind prezidat de împărăteasa Irina și fiul ei Constantin, pe registrul de jos[45].

Sinoadele ecumenice sunt bine individualizate prin persoana împăratului și a anturajului său, prin cea a susținătorilor diferitelor erezii condamnate de concilii, ca și prin diversitatea participanților. Caracterul aulic al acestor reprezentări evocă exemple paleologe, ca cele urmate de reprezentările din pronaosul Coziei. Ca în *Banchetul lui Irod* sau în scena Asediului Constantinopolului, imaginile sinoadelor sugerează efortul pictorului de-a evoca evenimente istorice, unice. În acest fel conciliile de la Arbore se deosebesc de reprezentările generice, convenționale din toate bisericile vremii: ctitorii ale domnului Petru Rareș: Probota, Sf. Gheorghe din Suceava, Moldovița sau Humor.



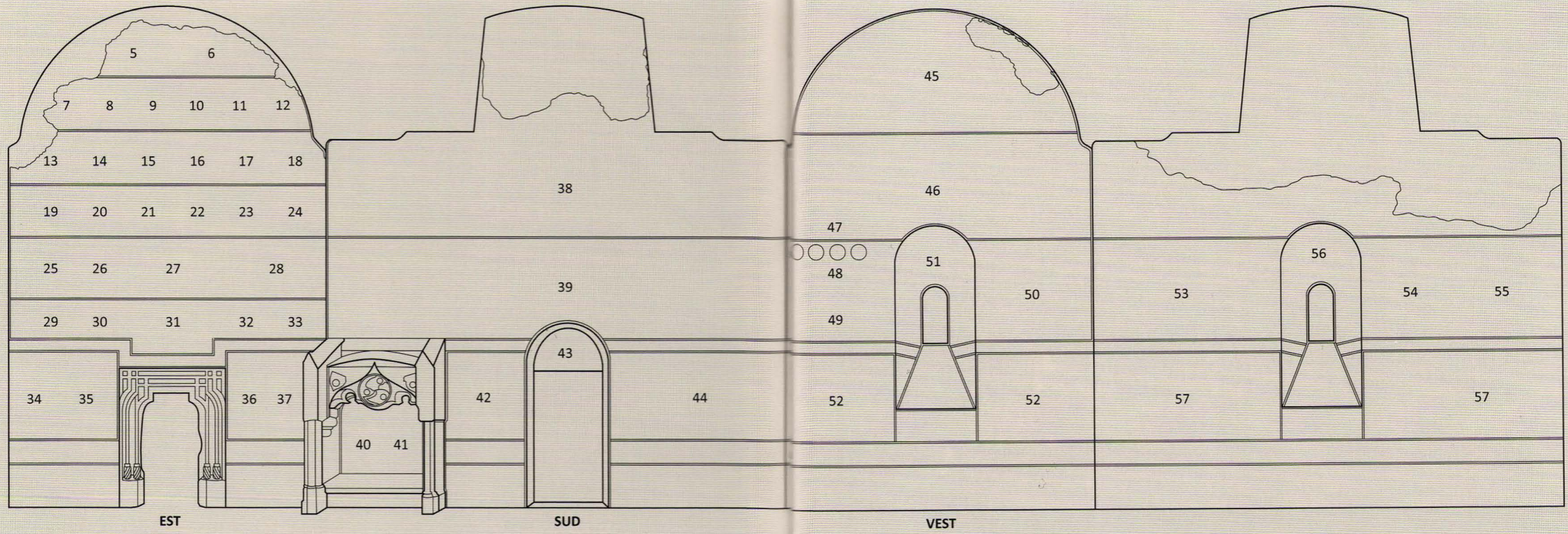
Bolta pronaosului:

1. Maica Domnului înconjurată de cete îngerești; 2. Sf. Elisabeta, scenă fragmentară; 3. Sf. Ana și Maica Domnului; 4. Întâlnirea lui Ioachim cu Ana.



45 T. Sinigalia, *Din nou...* p. 46-47.

Pronaos, bolta, *Maica Domnului înconjurată de cete îngerești*



Pronaos:

Perete est:
Registrul I: 5. Nașterea lui Ioan Botezătorul; 6. Zaharia scriind numele copilului.
Registrul II: 7. Ioan Botezătorul în deșert; 8. Stând pe o stâncă; 9. Sfântul vorbind cu un înger; 10. Sfântul stând; 11. Sfântul apare în fața israeliților, 12. Învățându-și discipolii.
Registrul III: 13. Sfântul vorbind soldaților; 14. Învățându-și discipolii; 15. Întâlnirea cu Iisus; 16. Botezul; 17. Învățând pe discipoli și israeliți; 18. Adresându-se soldaților și israeliților.

Registrul IV: 19. Irod îl dojenește pe Ioan; 20. Întemnițarea lui Ioan; 21. Un demnitar în fața lui Irod; 22. Paznicul închisorii alungă discipolii lui Ioan; 23. Sfântul sfătuindu-și discipolii; 24. Ioan discută cu un nobil.
Registrul V: 25. Profetul condus la locul execuției; 26. Decapitarea; 27. Banchetul; 28. Capul sfântului este dat discipolilor; 29. Moise cu doi profeți; 30. Înger; 31. Maica Domnului cu pruncul; 32. Înger; 33. Aaron cu doi profeți; 34. Apostolul Petru; 35. Arhanghelul Mihail; 36. Arhanghelul Gavril; 37. Apostolul Pavel.

Perete sud:
38. Sinodul VI, din 680 de la Constantinopol; 39. Sinodul VII, de la Niceea; 40-41. Tabloul funerar și Deisis (nișa arcosoliului); 42. Sf. Marina; 43. Uciderea lui Zaharia (timpan portal); 44. Mucenițele Vasilissa, Lucheria, Theodora.

Perete vest:
45. Primul sinod ecumenic, de la Niceea; 46. Sinodul II de la Constantinopol; 47. Deisis; 48. Descoperirea Sfintei Cruci; 49. Înălțarea Sfintei Cruci; 50. Împăratul Constantin conducând cavalcada Sfintei Cruci; 51. De tine se bucură; 52. Mucenițe: Fevronia, Eutimia, Macrina, Madalina, Agafia, Evdochia, Nedelia, Tatiana.

Perete nord:
53. Sinodul III din Efes; 54. Sinodul IV din Calcedonia; 55. Sinodul V de la Constantinopol; 56. Sf. Ilie hrănit de corb; 57. Mucenițe: Paraschiva, Tatiana, Sofia, Ecaterina, Evdochia, Anastasia, Hrisanta.

Un grup de scene pictate sub primele două sinoade, pe peretele de vest, evocă *Apariția Sfintei Cruci* împăratului Constantin înaintea luptei de la Ponte Malvio, *Descoperirea Sfintei Cruci* și Înălțarea *Sf. Cruci*. Reprezentarea scenei *Descoperirea Sf. Cruci* în vecinătatea primului conciliu niceean ar permite interpretarea ei ca un gest sinodal sau ca încă o victorie a ortodoxiei, pe lângă cea a împăratului, cum considera cronicarul bizantin Eusebiu.

Apreciem că în mod intenționat iconograful a asociat imaginile sinoadelor cu iconografia triumfală a lui Constantin. *Înălțarea Sf. Cruci*, devenită sărbătoare, este marcată de pictor de un *Deisis* în partea superioară. Tereza Sinigalia consideră că scena Înălțării Sf. *Cruci* asociată cu *Deisis* fac parte din programul funerar al picturii pronaosului. Personajele *Rugăciunii* apar în imagini clipeatae amintind de redactarea aceleiași scene, *Înălțarea Sf. Cruci*, din exonartexul de la Dobrovăț[46].

Toate sinoadele sunt redate într-o viziune aulică sugerând, la Arbore în mod special, unitatea doctrinală dintre biserică și împărat, condiție a concordiei generale, așa explicându-se, poate, numărul foarte mare și diversitatea participanților. Aceeași idee de concordie am identificat-o și

46 C. Costea, *Nartexul Dobrovățului*, în R.M.I., anul LX, nr. 1, p. 21. Referindu-se la *Exaltarea crucii* și la *Duminica tuturor sfinților* remarcă reprezentarea intercesorilor în imagini clipeatae ce sugerează absența fizică a personajelor.

Pronaos, imagine de ansamblu perete est (dreapta)

Capul sfântului este dat discipolilor (stânga)

Pronaos, imagine de ansamblu cu peretele de est (stânga): *Un demnitar în fața lui Irod, Paznicul închisorii alungă discipolii lui Ioan, Banchetul, Maica Domnului cu pruncul și îngerii*

Sud, *Sinodul VII, de la Niceea*

în pictura exterioară, în scena centrală din ultimul registru al *Vieții Sf. Gheorghe*.

Considerăm că aceste scene imperiale pot fi puse în relație cu *Deisis* de pe fațada de sud, ce include, pe cei doi împărați dreptcredincioși, și chiar cu *Asediul Constantinopolului*. La Arbore inscripția precizează că imaginea reprezintă asediul persan respins de Heraclius la 626. Această evocare ar putea fi o aluzie la altă victorie repurtată de acest împărat la 630, moment în care acesta a recuperat prețioasa relicvă a Sfintei Cruci, luată de perși la 619, redând-o Ierusalimului.

Legenda Sf. Cruci este rar reprezentată în pictura murală moldovenească. Ciclul a mai fost pictat în pronaosul bisericii Pătrăuți, ctitoria lui Ștefan, închinată Sfintei Cruci. Și la Pătrăuți legenda Sf. Cruci se asociază cu scene din Viața Sf. Ioan Botezătorul: *Ospățul lui Irod* și *Tăierea capului Sf. Ioan*.

Prin stilul picturii, prin realismul aparent ce-l conferă imaginilor individualizarea personajelor, redarea atentă a costumelor elegante și atmosfera aulică și solemnă a scenelor, acestea se apropie de viziunea în care sunt redate conciliile, având aparența unor episoade istorice.

Iconografia marială a pronaosului se completează cu imaginile Mariei cu pruncul între îngeri și sfinți, din glaful ferestrei de vest și cu cea de pe peretele de răsărit al pronaosului, încadrată de îngeri și însoțită de câte trei profeți.

Pronaos, peretele de vest (stânga)

Detaliu din *Sinodul II de la Constantinopol*

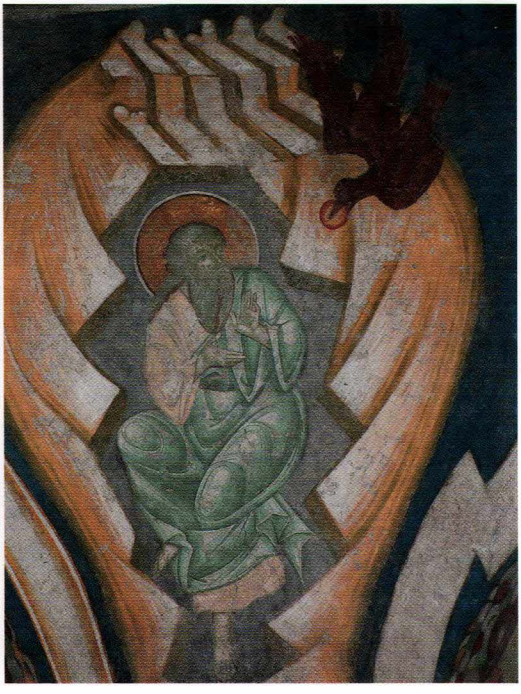
Alăturarea reprezentărilor mariale, specifice pronaosului, ciclului dedicat Sf. Ioan Botezătorul, sfântul de hram, readuce ideea de rugăciune către Mântuitor a celor două personaje ce au cunoscut natura divină și pe cea umană a lui Iisus.

Registrul de sfinți este alcătuit din mucenițe pe pereții de sud, vest și nord[47], iar pe cel de răsărit intrarea în naos este străjuită, conform tradiției, de arhanghelii Mihail și Gavril și de apostolii Petru și Pavel.

47 Mucenițele pictate pe registrul inferior al pronaosului sunt: pe nord - Paraschiva, Tatiana, Sofia, Ecaterina, Evdochia, Anastasia, Hrisanta; pe vest - Fevronia, Eutimia, Macrina, Mădălina, Agafia, Evdochia, Nedelia, Tatiana; pe sud - Marina, Vasilisa, Lucheria, Feodosia.

Pronaos, peretele de sud. Detalii cu portretele din *Sinodul II de la Constantinopol* (stânga)

Peretele de vest: *Descoperirea Sfintei Cruci, Înălțarea Sfintei Cruci - ansamblu și detaliu* (dreapta)



Pronaos, peretele de nord, *Sinodul IV din Calcedonia, Sfântul Ilie* (stânga)

Peretele de vest, *Împăratul Constantin conducând cavalcada Sfintei Cruci* (dreapta)

Pictura exterioară

Biserica din Arbore este cunoscută în primul rând datorită picturii exterioare. Valoarea deosebită a acestei decorații a determinat includerea acestui monument alături de Voroneț, Moldovița, Humor, Pătrăuți, Sf. Gheorghe din Suceava, Probota și Sucevița, pe Lista Patrimoniului Mondial UNESCO.

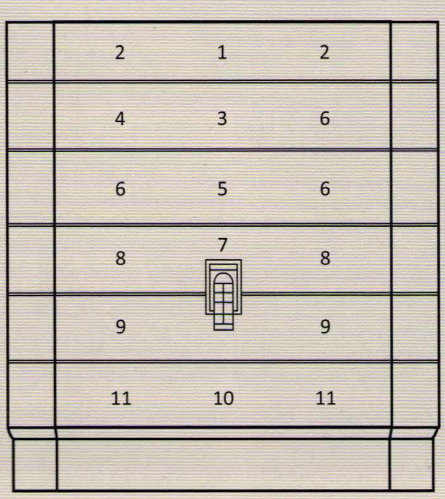
Arbore împreună cu Bălinești sunt singurele biserici de curte boierească cu picturi exterioare, celelalte ansambluri decorând biserici de mănăstire, ctitorii domnești.

Programul iconografic cuprinde principalele teme, comune ansamblurilor moldovenești: pe absida altarului - *Rugăciunea tuturor sfinților*, pe fațada de sud: *Judecata de apoi* și o amplă *Deisis*, în zona inferioară. În zona de vest a fațadei sudice întâlnim: *Pilda fiului risipitor* și *Imnul acatist*, scene din *Viața lui Moise*: *Rugul arzând*, *Moise primind tablele legii*, iar în ampla nișă de vest, Vieți de sfinți. Inițial a existat pictură și pe fațada de nord, așa cum au demonstrat cercetările restauratorilor. Aceasta s-a distrus din cauza umezelii și vântului, nefiind protejată de ziduri de incintă.

Din toată pictura exterioară a fațadei de nord se mai păstrează un element decorativ în partea superioară, sub cornișă, și mici fragmente de pictură în partea dinspre est.

Pe abisida altarului se desfășoară, pe cinci registre, temele relativ comune ansamblurilor cu pictură exterioară - *Cel vechi de Zile* adorat de heruvimi și serafimi, *Sf. Masă* cu instrumentele Patimilor căreia i se închină îngeri, *Deisis* cu apostoli, *Maica Domnului Îndrumătoarea*, spre care se îndreaptă profeți și ierarhi, reluându-se iconografia picturii interioare a altarului și registrul de mucenici, având în ax, nu un sfânt militar, ca Sf. Gheorghe la Voroneț sau arhanghelul Mihail la Humor, ci pe Sf. Cristofor. Opțiunea iconografului pentru *Hetimasia* în locul *Agnețului* sau a *Mielului*, face mai transparentă ideea jertfei christice, poate nu întâmplător aceeași imagine apare în *Imnul Acatist* (strofa 18).

Deisis cu apostoli reprezintă nucleul central al întregii compoziții amintind de structura *Judecății de apoi* și totuși, tema nu apare la toate ansamblurile cu pictură exterioară, fiind absentă la Voroneț și Moldovița. De aceea considerăm că *Rugăciunea* de pe altar, continuată într-o variantă singulară pe fațada de sud,



Absida altarului:

Registrul I:
1. Dumnezeu Tatăl; 2. Heruvimi și serafimi.
Registrul II: 3. Hetimasia; 4. Îngeri.
Registrul III: 5. Deisis, Maica Domnului, Ioan Botezătorul, Arhanghelii Mihail și Gavriil și apostoli; 6. sud: Toma, Iacob, Matei Marcu, Luca, Ioan.
Registrul IV: 7. Maica Domnului Hodighitria; 8. Profeți: Elisei, Zaharia, Ghedeon, Iacov, Moise (sud).
Registrul V: 9. Ierarhi.
Registrul VI: 10. Sf. Cristofor; 11. Sfinți Mucenici.

capătă aici un accent funerar. Interpretarea este confirmată de prezența Sf. Cristofor. În pictura gotică acest sfânt este cel ce ferește pe oameni de moarte subită și care, așa cum l-a purtat pe Iisus pe umăr trecându-l un râu cu apele învolburate, este cel ce ajută sufletele celor morți să treacă în viața de dincolo.

În mod excepțional, la Arbore, apare o rugăciune și pe fațada de sud, sub *Judecata de apoi*. Scena respectivă, *Deisis*, are o structură particulară, celor trei personaje principale Iisus, Maica Domnului și Ioan Botezătorul li se adaugă Sfinții Împărați Constantin și Elena, urmați de sfinți militari, începând cu Sfinții Gheorghe și Dumitru, Mercurie, Lupu, Ioan cel Nou, protector al Moldovei ale cărui moaște se află la Suceava ș.a. În acest fel scena se leagă atât de iconografia pronaosului, anume de *ciclul Sf. Cruci*, care are ca personaj principal pe împaratul Constantin, ca și de ciclurile închinate vieții sfinților Gheorghe și Dumitru, de pe fațada de vest. Această friză de sfinți militari ocupă integral zona inferioară a fațadei sudice amplificând astfel locul acordat acestor martiri, protectori ai oamenilor de arme, așa cum fusese portarul Sucevii, Luca Arbore.

Pictura exterioară, absida de est, Înger, Dumnezeu Tatăl (stânga)

Deisis (dreapta)

Se creează în acest fel o legătură tematică între pictura interioară și cea exterioară, dar diferența dintre istoria sacră și cea profană este evidențiată foarte clar, prin modul de reprezentare. *Rugăciunea* de pe fațada de sud reia viziunea stilistică a picturii de pe absida altarului.

Cei doi împărați ca și sfinții militari în posturi elegante și cu siluete hieratice, dematerializate, diferă mult de felul în care au fost înfățișate aceleași personaje în pronaosul și naosul bisericii. În interior mucenicii apar asemenea unor curteni în costume somptuoase, iar *legenda Sf. Constantin* ca și *Sinoadele* sunt redate asemenea unor momente istorice din mediul aulic, interpretare singulară în contextul picturii moldovenești. În același spirit sunt redate viețile de sfinți de pe fațada de vest.

Judecata de apoi a fost amplasată pe sud, nu pe vest, ca la toate bisericile cu pictură exterioară, poate în relație cu amplasarea reședinței boierești la sud de biserică sau poate pentru a rezerva un loc preferențial vizibil ilustrării vieților de sfinți.

Scena este păstrată aproape integral, numai zona superioară cu Iisus judecător și tribunalul ceresc nu se mai conservă. Compoziția oferă o interesantă combinare între istoria sacră din axul scenei: *Etimasia*, lupta îngerilor cu diavolii și istoria profană, ilustrată de grupurile celor aleși și a celor damnați ce vin la judecată, pusă în evidență printr-o subliniată diferență de stil. Toți cei chemați la

judecată se disting, în primul rând prin costumele specifice, atent diferențiate, dar mai ales prin atitudinea de venerație a aleșilor ce privesc cu evlavie și speranță spre tronul ceresc, ce contrastează cu indiferența și pasivitatea celor damnați, ce par a nu înțelege evenimentul.

În locul unui realism naiv, ca cel prezent la Voroneț în caracterizarea turcilor și tătarilor, ne întâlnim aici cu o autentică pagină de istorie și de credință. Insolită este și imaginea raiului închipuit ca un tablou, având în centru, pe fondul alb, obișnuitele personaje - cei trei patriarhi ținând sufletele celor morți, Maica Domnului, tâlharul cel bun și crucea Răstignirii, din care crește o viță cu struguri, simbol al jertfei christice și în jur un cadru-zid roșu, ca de foc, format din îngerii ce străjuiesc paradisul. În zona portalului poate fi văzută o altă temă frecventă a programului picturii exterioare: *Pilda fiului risipitor.*

Imnul acatist este o temă nelipsită în toate ansamblurile moldovenești. Varianta de la Arbore a fost remarcată pentru ilustrarea celei de-a doua părți a Imnului, care nu urmează nici variantele locale, nici pe cea de la Athos, și pentru faptul că aici este unicul caz în care *Asediul Constantinopolului* redă evenimentul din 626, cum se precizează în inscripție, și nu un asediu generic, ca la celelalte ansambluri[48].

Recent istoricul C. Costea a identificat ca sursă posibilă de inspirație pentru această iconografie neobișnuită o icoană rusească din secolul al XIV-lea, observând totodată că dublarea a 3 dintre strofe a fost făcută pentru a evidenția iconografia Patimilor, jertfa christică, semnificație implicită a Imnului, căreia iconograful îi dă un rol mult mai important decât în variantele vremii[49]. Este vorba de strofa 16, *Îngerii venerând Sf. Masă cu instrumentele Patimilor*, ce reia reprezentarea din axul registrului secund de pe altar, și de strofa 18 dublată de *Anapeson, Iisus Emmanuel dormind*, simbol al Morții și Învierii lui Christos. Acest discurs cu voite dislocări și duble redactări este considerat de C. Costea ca un ecou al

48 Textul inscripției în traducere: "În anul 6035 a venit împăratul Chosroes din Persia, închinătorul de idoli, asupra Țarigradului cu oaste în zilele împăratului Iraklie cu rugăciunile Sfintei Fecioare Născătoare de Dumnezeu, D-zeu s-a mâniat pe dânșii, a lăsat asupra lor și fulgere și ploaie și foc și i-a înecat pe toți în mare" apud D. Dan, *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, în BCMI, an XIX, fasc. 42, 1926, I-III, p. 46. Referitor la structura neobișnuită a redactării a se vedea Paul Henry, *Quelques notes sur la representation de l'Hymn Acatiste dans la peinture de Bukovine"*, în "Bibliotheque de l'Institut Francais de Hautes Etudes en Roumanie", III, 1928, p. 33-35. Comparațiile făcute cu modelul athonit indică clar diferența.

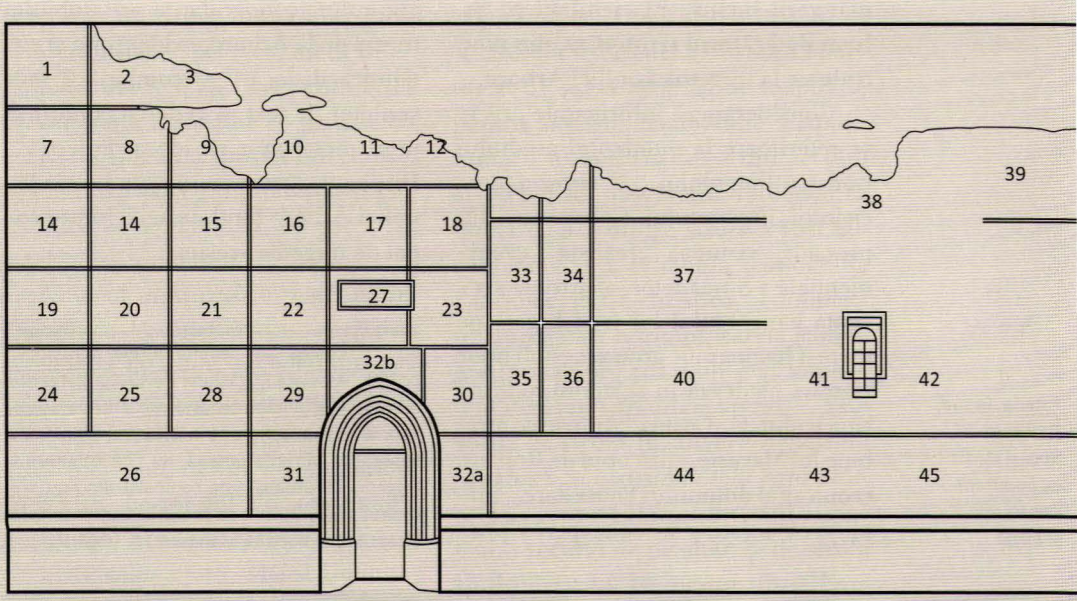
49 C. Costea, *Sub semnul miresei nenuntite: Despre reprezentarea Imnului Acatist în Moldova secolului al XVI-lea*, în „Ars Transsilvaniae", XIX, 2009, p. 99-108.

plângerii incluse în ciclul Vieții Sf. Ioan Botezătorul și totodată, din nou, o aluzie la tragedia familiei Arbore.

Considerăm că informațiile precise referitoare la momentul asediului Constantinopolului, reprezentarea ciclului împăratului Constantin din pronaos, viziunea „realistă" evenimențială a Sinoadelor, alături de secvența banchetului lui Irod bazată pe un text hagiografic greu accesibil unor zugravi pledează în sprijinul ipotezei istoricului C. Costea. Autoarea atribuie lui Macarie, episcopul de Roman, cronicar al domnului Petru Rareș, implicarea acestuia în conceperea programului iconografic al ansamblului mural de la Arbore, evidențiind și aici tehnica dizlocării și combinării secvențelor de text în vederea conturării unui mesaj axat pe ideea de jertfă[50]. Distinsul cărturar cunoștea istoria familiei Arbore fiind desigur impresionat de tragedia acesteia.

50 C. Costea, *Sub semnul miresei nenuntite*... p. 108. "Asociată Rugăciunii Deisisului și aparițiilor Maicii Domnului, această concentrare asupra Patimilor ar recompune o formă a izihasmului coborât în durerea umană, nu fără trimitere la tragedia ctitorului." Este semnalat din nou procedeul similar folosit de Macarie asupra surselor bizantine, cronica lui Manasses, p. 108.

Fațada de sud, *Judecata de apoi* și *Deisis cu împărații Constantin și Elena*



Fațada de sud:

Jumătatea de vest

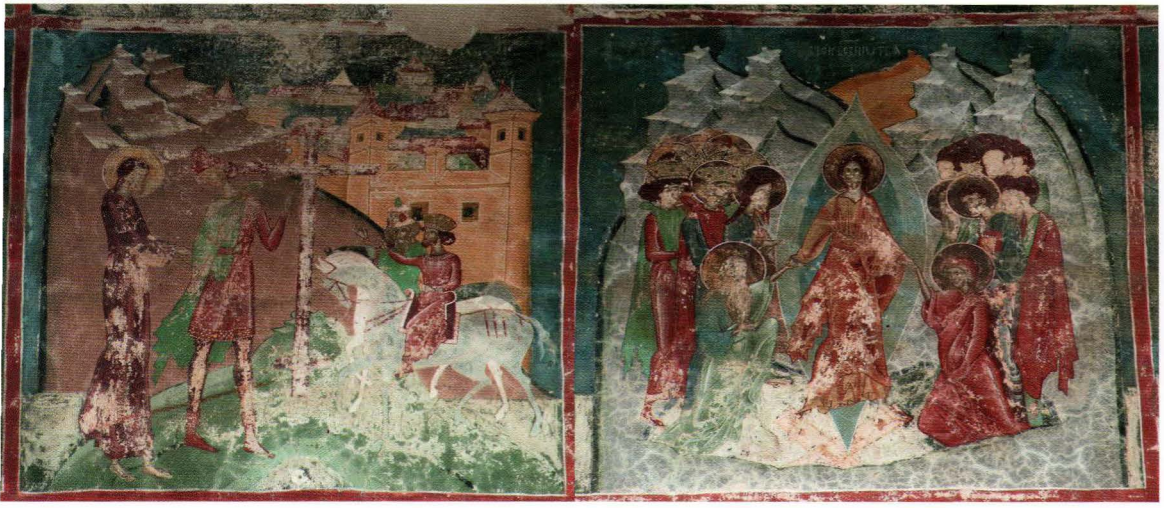
Imnul acatist
Registrul I: 1. Îngerul cel mai înainte stătător; 2. Văzându-se pe sine Sfânta; 3-6 scene lipsă.
Registrul II: 7. Au auzit păstorii pe îngeri; 8. Steaua cea cu dumnezeiască mergere; 9. Au văzut pruncii caldeilor; 10. (strofa 12) Vrând Simion să se mute; 11. Strălucind Tu în Egipt; 12. (strofa 12) Întâmpinarea Domnului; 13. (strofa 16) Toată firea îngerească; 14. (strofa 13) A arătat făptură nouă; 15. (strofa 15) Cu totul a fost întru cei de jos; 16. (strofa 18) Vrând să mântuiască lumea; 17. (strofa 22) Vrând să dea har datoriilor; 18. (strofa 20) Împărate Sfinte de Ți-am aduce cântări; 19. (strofa 19) Zid ești fecioarelor; 20. (strofa 21) Făclie primitoare de lumină; 21. (strofa23) Cântând nașterea Ta te lăudăm; 22. (strofa 17) Pe ritorii cei mult vorbitori; 23. (strofa 14) Văzând naștere străină; 24. (strofa 16) Toată firea îngerească; 25. (strofa 24) O, Maică prea lăudată care ai născut Cuvântul; 26. Asediul Constantinopolului; 27. Anapeson; 28. Moise în pustiu; 29. Rugul aprins; 30. Moise primind tablele legii; 31. Moartea bogatului; 32a. Moartea celui drept; 32b. David și Solomon; 33-36. Parabola fiului risipitor.

Judecata de apoi:
37. Cetele de ierarhi și sfinți; 38. Tronul Hetimasiei, Mâna lui Dumnezeu cu sufletele celor morți, Adam și Eva; 39. Cetele damnaților; 40. Raiul; 41. Petru conducând pe cei aleși în rai; 42. Iadul; 43-45. Deisis cu sfinții Constantin și Elena, sfinții militari Dumitru și Gheorghe, Mercurie, Lupu, Kodrat, Ioan cel Nou ș.a.

Fațada de sud, *Judecata de apoi, Hetimasia, Cântărirea sufletelor (dreapta)*

Fațada de sud, *Imnul acatist, Asediul Constantinopolului,* scene din viața lui Moise (stânga) *Grupul damnaților* din *Judecata de apoi (sus)*

Detalii din *Imnul acatist- Au auzit păstorii* ... (strofa 7), *Când au văzut steaua* ... (strofa 8)



Fațada de sud, *Imnuwl acatist: Vrând să mântuiască lumea ...* (strofa 18), *Vrând să dea har datoriilor celor de demult* (strofa 22)

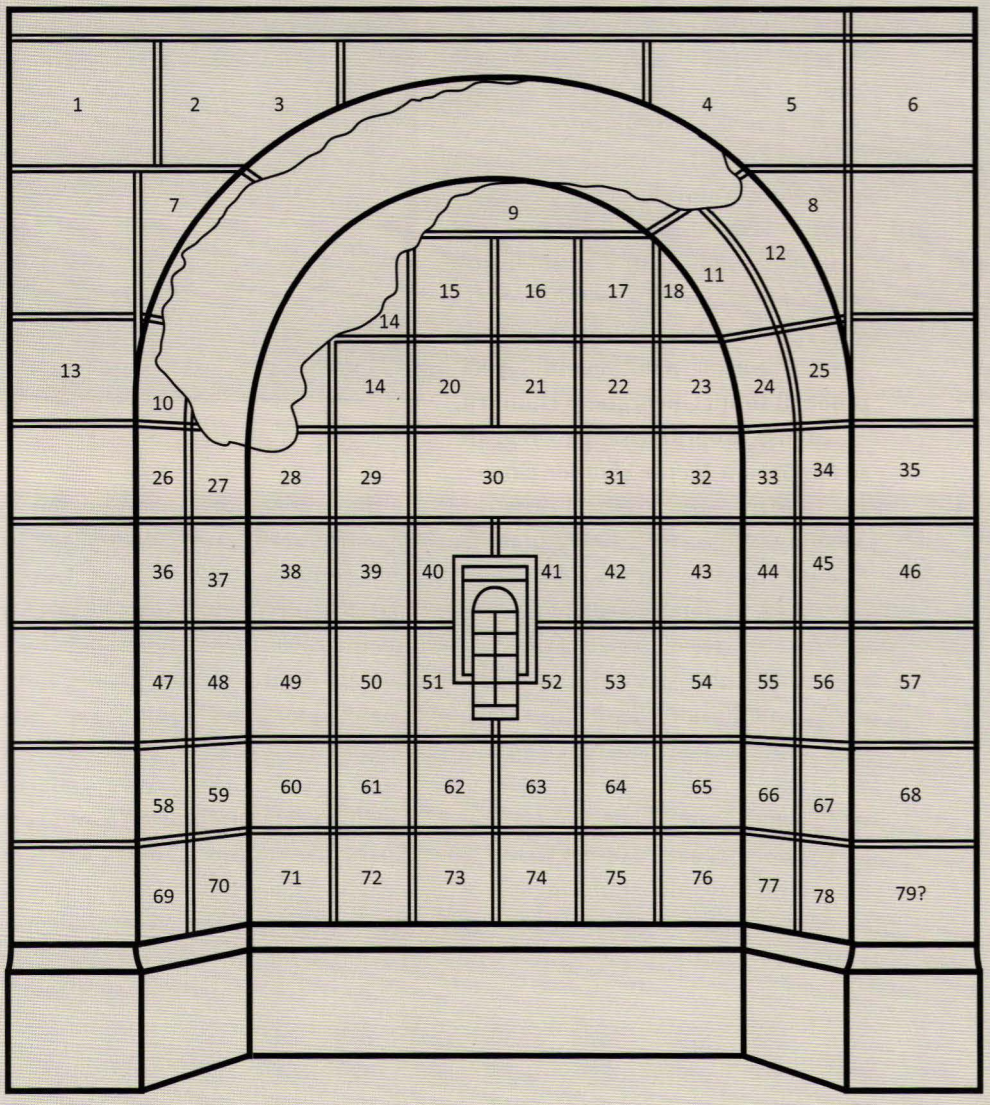
Toată firea îngerească s-a minunat ... (strofa 16) - dreapta

Asediul Constantinopolului

Nișa de vest și contraforturile adăpostesc o desfășurare foarte bogată de teme: pe contrafortul de nord - *Vămile văzduhului*, sub cornișă, în timpanul propriu-zis, lateral câte 3 scene din *Geneză*, iar în centru *Înălțarea*, care continuă în ax cu reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl la porțile cerului deschise de îngeri. Pe intradosul arcadei apare un scurt *ciclu al Sf. Troițe* din care se disting *Venirea* îngerilor și *Cina din Mamvri*. În triunghiurile dintre arcadă și contraforturi apar doi mucenici, probabil sfinții Gheorghe și Dumitru.

În nișa propriu-zisă, pe 7 registre se desfășoară *Viețile sfinților Gheorghe* (3 registre), *Dumitru* (1 registru), *Nichita* (2 registre) și *Paraschiva*, pe câte un registru. Ciclurile hagiografice încep pe fața interioară nordică a nișei și se termină pe fața de vest a contrafortului sudic. La majoritatea ansamblurilor cu pictură exterioară sfinții militari călare, cu un aer victorios, se înșiră, în reprezentări monumentale pe fațada sudică, lângă intrare. La Arbore cele 4 cicluri se încheie cu funeraliile mucenicilor, pe contrafortul de sud, având ca pandant *Vămile văzduhului*, pe contrafortul de nord.

Viețile de sfinți sunt o componentă nelipsită din programul iconografic al ansamblurilor cu pictură exterioară, cel mai frecvent fiind ilustrate legendele Sf. Nicolae, Sf. Ioan de Suceava sau Sf. Gheorghe, dar la nicio biserică nu sunt ilustrate atâtea legende hagiografice. Ori, la Arbore apar 3 cicluri hagiografice, ce le sunt închinate acestor protectori ai oamenilor de arme, așa cum fusese Luca Arbore și tatăl său. Opțiunea nu este desigur întâmplătoare – Sf. Gheorghe era protectorul Moldovei, Ștefan îi închinase bisericile de la Voroneț și Hârlău, iar sfântul Dumitru s-a bucurat de o deosebită cinstire în lumea ortodoxă, în calitatea sa de protector al Salonicului, pe care l-a apărat de păgâni. Petru Rareș îi dedică două biserici acestui mucenic, una la Suceava și alta la Hârlău. Desigur, viața Sf. Nichita, tot militar, a fost zugrăvită în amintirea fiului hatmanului, ucis și el la 1523.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79?

Fațada de Vest:

Registrul de sub cornișă:
Scene din Geneză: 1. Despărțirea pământului de apă; 2. Facerea lui Adam; 3. Facerea Evei; 4. Păcatul originar; 5. Alungarea din rai; 6. Adam lucrând pământul, Eva torcând; 7. Sf. Gheorghe; 8. Sf. Dumitru; 9. Înălțarea; 10, 11, 12 Ciclul Sfintei Troițe.
Contrafortul nordic: 13. Vămile văzduhului.

Nișa de vest:

Viața Sfântului Gheorghe:
Registrul I. 14-16 Nașterea; Copilăria; Sfântul împărțindu-și averea; 17. Sf. adus în fața lui Dioclețian i se cere să renunțe la credința sa, dar refuză; 18. Întemnițarea și Caznele: Sfântul bătut cu vână de bou;
Registrul II. 19-25. Sfântul pus într-o groapă de var; Bătut cu o scândură; Încălțat cu ghete de fier înroșit; Readus în fața împăratului; Fiert într-un cazan cu plumb fierbinte; Întins pe un grătar încins; Un vraci îi dă să bea otravă; Glikerie îi mulțumește pentru boul înviat; Sfântul bătut cu măciuci;
Registrul III. 26-34. Lupta cu balaurul și salvarea prințesei; Sfântul și prințesa cu balaurul cuminții se înfățișează împăratului și curții; Întâlnirea Sf. cu un ierarh în fața unei biserici; Împăratul și sfântul pe un syntron; Banchetul dat în cinstea sfântului; Sf. în fruntea unui grup de călăreți (plecare la luptă împotriva sarazinilor); Sfântul întâlnește un călugăr; Înmormântarea mucenicului; Învierea tânărului din Mytilene (minune după moarte).

Viața Sfântului Dumitru:
47. Nașterea; 48. Copil la școală; 49. Sfântului îi ies în întâmpinare doi îngeri; 50. Sfântul devenit conducătorul Salonicului în locul tatălui său; 51. Chemat în fața împăratului Maximian care-i cere să se lepede de credința sa;
52. Sfântul refuză și este întemnițat; 53. Sfântul îl binecuvântează și-l convertește pe Nestor;
54. Nestor îl învinge pe puternicul Lie;
55. Sfântul ucis cu sulițe; 56. Moartea sfântului;
57. Înmormântarea sa.

Viața Sfântului Nichita:
58. Nașterea; 59. Sfântul în fața lui Teofil și a unui personaj încoronat; 60. Dormind îi apare Iisus în vis; 60. Sfântul purtând icoana lui Iisus;
61. Sfântul rugându-se; 62. Nichita cerând împăratului Atanaric să înceteze prigonirea creștinilor; 63. Sfântul doboară idolii din templu; 64. Arestarea; 65. Biciuirea;
66. Sf. ars de viu este ajutat de un înger;
67. Funeraliile; 68. Cinstirea moaștelor sale în Cilicia.

Viața Sfintei Paraschiva:
69. Nașterea; 70. Sfânta în pustiu ducând o viață de înger; 71. Sfânta binecuvântată de Dumnezeu; 72. Sfânta rugându-se în fața unei biserici; 73. Moartea Sfintei; 74. Deshumarea și sanctificarea ei;
75. Moaștele păzite de un înger; 76. Aducerea moaștelor la biserica din Epivat;
77. Transferul moaștelor la Târnovo;
78. Cinstirea moaștelor.

Nișa vest. Imagine de ansamblu și detaliu *Geneză - Facerea lui Adam și Eva*

Registrul închinat Sf. Paraschiva evocă probabil popularitatea de care se bucura această muceniță, protectoarea episcopiei Romanului.

În pictura secolului XVI viața Sf. Gheorghe este pictată numai pe peretele de nord al bisericii de la Humor, într-o versiune mai scurtă, dar starea de conservare nu permite reconstituirea tuturor episoadelor. Analogiile cele mai apropiate cronologic sunt ciclurile vieții Sf. Gheorghe din pronaosul Voronețului și cel din exonartexul bisericii episcopale de la Roman.

Deși cu un număr important de scene comune, cum sunt cele legate de copilărie și cazne, cele două ansambluri prezintă variante distincte de cea de la Arbore.

Nota particulară a redactării de la Arbore o dă iconografia ultimului registru, ce debutează cu *Lupta sfântului cu balaurul și salvarea prințesei*, adică scena care adesea este începutul ciclului și imaginea cea mai frecvent pictată pe icoane. În acest caz ea se află într-o zonă puțin vizibilă, pe fața nordică a nișei, fiind urmată de *Drumul Sfântului cu prințesa spre cetate*, urmată de *Întâlnirea cu împăratul*, și apoi de 3 scene ce lipsesc din cele două versiuni moldovenești menționate: *Împăratul, sfântul și un ierarh în fața unei biserici*, *Cei trei pe un syntron înconjurați de mulțimi* – scena ocupând jumătate din registru – și *Banchetul oferit de împărat în cinstea sfântului salvator*.

Nișa de vest, scene din viața Sfântului Gheorghe: *Lupta cu balaurul și salvarea prințesei*

Întâlnirea cu împăratul, Întâlnirea Sf. cu un ierarh în fața unei biserici (dreapta)

Secvențele menționate au fost interpretate ca reprezentând convertirea împăratului, deși legenda vorbește de convertirea împărătesei Alexandra, nu de cea a împăratului. Considerăm că suntem în fața unei regândiri a povestirii, poate valorificând date și accente din *Legenda aurea*, cum ar fi scena cu prințesa sau scena din fața bisericii ilustrând episodul în care sfântul îl îndeamnă pe împărat să ridice biserici, așa explicându-se prezența ierarhului[51]. Imaginea centrală este momentul de concordie, evidențiind buna colaborare dintre puterea politică și biserică în cinstirea sfinților și implicit în apărarea creștinătății, așa cum au făcut-o domnii Moldovei, Ștefan și Petru Rareș, și la rândul său ctitorul bisericii, Luca Arbore.

Viața sfântului Dumitru[52] este relatată pe registrul al patrulea și cuprinde 11 scene: *Nașterea*, *Copil este*

51 Jacques de Voragine, *La legende Doree*, vol. I, Flammarion, 1991, p. 297-298. Una din scene pare a ilustra, conform *Legendei...*, episodul convertirii unui număr de oameni, ca și cel al împăratului împreună cu ierarhul reprezentați în fața bisericii. Sfântul îl roagă pe împărat să aibă grijă de biserici, să-i cinstească pe preoți, să asculte slujbele și să nu uite niciodată de cei săraci.

52 Pentru Viața Sf. Dumitru vezi Chr. Walter, *St. Demetrios the Myroblytos of Thessalonika*, în „Studies in Byzantine Iconography", London, 1977, p. 162-172.

cu funeraliile și cinstirea moaștelor în Cilicia.

Ultimul registru narează viața Sf. Paraschiva în 10 scene: *Nașterea sfintei, Sfânta în pustiu ducând o viață de înger, Sfânta binecuvântată de Dumnezeu, Paraschiva rugându-se în fața unei biserici* probabil Sf. Maria Vlacherne din Constantinopol, *Moartea sfintei în satul natal, deshumarea și sanctificarea ei, Moaștele păzite de un înger, Aducerea moaștelor la biserica din Epivat*, și *Aducerea moaștelor la Târnovo*. Istoricul de artă Sorin Ulea consideră că alegerea acestei vieți evocă istoria secolului XIII când, din Constantinopolul ocupat de latini, țarul bulgar Ivan Asen II aduce moaștele sfintei la Târnovo, episod relatat de Grigore Țamblac, elevul patriarhului Eftimie al Târnovului[54]. Un alt motiv al acestei opțiuni ar putea fi faptul că biserica episcopiei de Roman îi era închinată acestei sfinte.

Cele patru vieți de sfinți sunt încununate de *Înălțare*, sărbătoare ce urmează *Învierii lui Iisus*, oferind celor ce s-au sacrificat pentru credința lor în Christos, speranța Învierii și a adevăratei vieți, ca răsplată

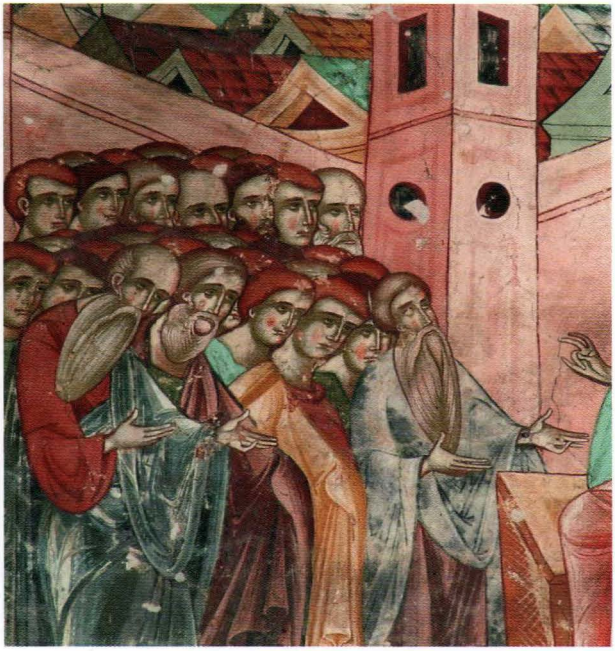
54 Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, în SCIA, 1972, tom 19, p. 45-46; Marina Sabados, *Catedrala Episcopiei Romanului*, 1990, p. 65-66; *Proloage*, vol. I, p. 166-167.

Întâlnirea împăratului cu Sfântul Gheorghe și un ierarh

Banchetul - detalii

Plecarea Sfântului Gheorghe la lupta cu sarazinii

dus la școală-biserică, Sfântului îi ies în întâmpinare 2 îngeri, Sfântul devenit conducătorul Tessalonicului în locul tatălui său predică, Chemat în fața împăratului Maximian acesta îi cere să-și lepede credința creștină, *Sfântul refuză și este întemnițat, Sf. binecuvântându-l și convertindu-l pe Nestor, Nestor îl învinge pe puternicul Lie, Sfântul ucis cu sulițe la porunca împăratului, Moartea sfântului și Înmormântarea sfântului* în prezența multor preoți și ierarhi, deasupra catafalcului coboară din cer o rază de lumină.



Vieții Sf. Nichita, pictată desigur în memoria fiului hatmanului ucis împreună cu tatăl său[53], îi sunt rezervate registrele cinci și șase și cuprind următoarele momente: *Nașterea, Sfântul în fața lui Teofil* și a unui personaj încoronat, *Dormind îi apare Iisus în vis, Sfântul purtând o icoană a lui Iisus, Sfântul rugându-se, Nichita vorbind regelui Atanaric* pentru a opri prigoana creștinilor, *Sfântul doborând idolii din templu* este arestat și adus în fața regelui, *Sfântul supus la cazne* biciuit, ars de viu, dar este ajutat de un înger. Ciclul se încheie ca și la celelalte episoade hagiografice

53 Sf. Nikita nu se numără printre sfinții preferați ca protectori ai oamenilor de arme, aceștia fiind Gheorghe, Dumitru, Procopie și Sfinții Teodori, vezi Suzzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des eglises de Mistra,* Paris, p. 7, p. 37; vezi și *Proloagele*, Ed. Mitropoliei Olteniei, 1991, p. 30-34.

Nișa de vest.
Imagini de ansamblu și detalii din *Viața Sfântului Dumitru și Nechita*

Nișa de vest, scene din viața Sfântului Nechita: *Nașterea (stânga), Dormind îi apare Iisus în vis, Sfântul purtând icoana lui Iisus*

a martiriului lor. Pictorul sugerează aceasta prin poarta cerului deschisă deasupra întregii nișe.

În concluzie, iconografia picturii murale din interiorul bisericii de la Arbore prezintă un discurs ce se înscrie în tradiția picturii moldovenești, combinând soluții specifice epocii lui Ștefan cu cele ale picturii primei jumătăți a secolului al XVI-lea.

Programul picturii interioare atestă similitudini evidente cu Bălinești, Dobrovăț și Probota, mai ales în ceea ce privește ciclul *Patimilor* și parțial cel al *Marilor sărbători*. De remarcat că la Arbore apare un număr mare de *Minuni* și *Fapte* formând un registru amplu și puțin obișnuit în ansamblurile epocii.

Pentru grupajul de minuni de pe peretele vestic de la Arbore singura analogie relativă, din cauza amplasării diferite, o constituie o secvență din iconografia picturii de pe peretele de vest al nartexului de la Dobrovăț unde apar: *Orbul din naștere*, *Vindecări de șchiopi* și *Hrănirea mulțimilor*[55]. O altă caracteristică a programului de la Arbore o reprezintă reprezentarea ciclului *Penticostarului* cu duminicile dintre Paști și Rusalii

55 C. Costea, *Nartexul Dobrovățului*, RMI, anul LX, nr. 1, p. 20.

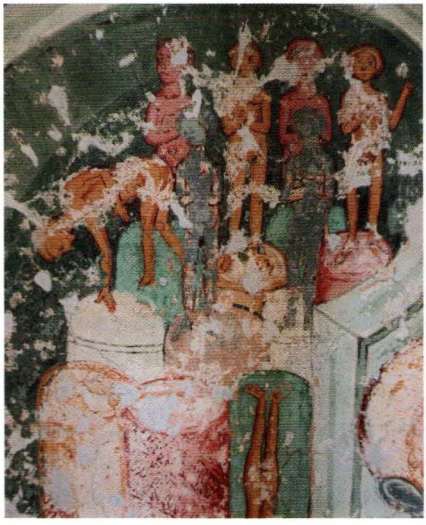
urmat de *Pogorârea Sf. Duh* și încheiat, numai aici, de *Duminica tuturor sfinților*.

Am semnalat la locul potrivit caracterul eshatologic al temei. Constanța Costea identifică *Duminica tuturor sfinților* în pronaosul de la Dobrovăț într-o redactare diferită de cea de la Arbore, formând un registru împreună cu *Pogorârea Sf. Duh* și *Exaltarea Sf. Cruci*, pe peretele de est, deasupra intrării în gropniță. Redactarea de la Arbore în care cei doi intercesori sunt reprezentați rugându-se, ca în scena *Judecata de apoi*, nu în imagini clipeatae ca la Dobrovăț, are un caracter funerar mai clar.

Semnalam, analizând pictura din naos, reprezentarea repetată a *Sf. Treimi* în absida de sud, asociată *Duminicii tuturor sfinților*, ciclul *Sf. Troițe* din naos, lângă timpanul de vest, reluat apoi în pictura exterioară deasupra vieților de sfinți. Apropierile de pictura Dobrovățului, chiar și parțiale și neintegrate aceluiași discurs nu sunt întâmplătoare.

Preferința pentru reprezentarea *Sf. Treimi* s-ar putea datora unui iconograf aparținând mediului isihast de la Dobrovăț, cunoscut pentru deosebita cinstire a *Sf. Treimi*. Așa cum a demonstrat istoricul de artă Constanța Costea referitor la icono-

Nișa de vest, detalii din *Viața Sfântului Nechita*



grafia pronaosului de la Arbore și la cea a părții finale a *Imnului acatist* din pictura exterioară, implicarea episcopului Macarie în conceperea programului iconografic ar explica aceste particularități. Considerăm că la Arbore se poate constata o regândire a iconografiei calotei ce pare a fi o prelucrare și sinteză a soluțiilor de la Voroneț, Bălinești, Sf. Gheorghe din Suceava și Probota, la care se adaugă *Deisis* de la baza calotei ce introduce un accent funerar.

Legendele hagiografice oferă variante dezvoltate uneori pe seama unor texte: Sf. Ioan Botezătorul și Sf. Gheorghe. În interiorul acestor cicluri apar accente ce îmbogățesc și adaptează mesajul la realitatea istorică a momentului când s-a realizat pictura. Selectarea vieții Sf. Nichita, patronul fiului ucis al boierului Arbore, deși nu se numără printre cei mai populari sfinți militari, ca și amploarea episoadelor finale cu funeraliile sfinților, având ca pandant *Vămile văzduhului*, reprezintă detalii ce construiesc un mesaj cu accente funerare. Tot pe fațada vestică, în timpanul superior, trebuie semnalată reprezentarea excepțională a Înălțării și porțile deschise ale cerului pentru sufletele celor morți.

La Arbore suntem în fața unui caz singular în care iconografia picturii exterioare, complementară, ca de obicei, celei din interior, se leagă de cea din interior prin teme ca cea a *Sfinților Împărați* și prin mesaj.

Stilul picturii

Pictura de la Arbore impresionează prin adecvarea stilului la discursul iconografic. Pictorul se comportă asemenea unui bun povestitor capabil să rezume în puține cuvinte o idee, dar care poate să dezvolte cu multă vervă și detalii, un episod narativ. Acest dozaj poate fi observat atât în pictura din interior cât și în cea din exterior și, chiar în interiorul unui ciclu cum este cel al *Sf. Ioan Botezătorul*, care în prima parte are o redactare concentrată, severă, finalul oferind o amănunțită dezvoltare narativă.

În *Imnul Acatist* se constată același procedeu: secvențele primei părți sunt asemenea unor scene de gen (*Venirea magilor*), amintind de pictura goticului internațional, dar chiar în cadrul primei părți, ilustrată ca de obicei prin formulele consacrate acestor episoade evanghelice, scena *Nașterii lui Iisus* de la exterior se deosebește total de cea din pictura interioară, ca și de variantele de la alte ansambluri cu pictură exterioară, prin suprimarea detaliilor „pământene", narative. Stânca pe care apare Maica Domnului, Iosif și pruncul este înconjurată de îngeri, devenind o insulă suspendată între cer și pământ, evenimentul depășește nivelul uman, dobândind o dimensiune transcedentală. Semnificația esențială a *Imnului*, aceea de preamărire a Întrupării, este în acest fel evidențiată.

O rezolvare similară este cea a strofelor 22, condac 12 ilustrată prin *Anastasis* sau cea a strofei 16, icos, 9, *Toată firea îngerească*, unde caracterul celest al momentului este sugerat printr-o compoziție decorativă de o simetrie savantă, echivalent vizual al armoniei cerești.

Pronaos, est,
Ioan Botezătorul în pustiu

Intrarea în Ierusalim
detaliu

Această întâlnire între transcendental și „pământesc" se întâlnește în întreaga pictură de la Arbore, singularizând acest ansamblu mural în contextul picturii moldovenești.

Este evident că ansamblul a fost realizat în cea mai mare parte de aceeași mână sau de o echipă atent dirijată sau unitară valoric. Numai în zonele secundare din *Patimi* sau *Sinoade* se pot vedea grupuri de soldați tratați stereotip, iar în scena *Intrării în Ierusalim* sau la câteva din figurile de apostoli din *Deisis* de sub calotă, se observă stângăcii în proporțiile personajelor.

Asistența numeroasă din Viețile de sfinți, *Înmulțirea pâinilor*, *Patimi* apare uneori puțin diferențiată, cu minime individualizări portretistice, dar detaliile de costum, direcția privirii, diferențele de atitudine corporală asigură diversitatea necesară unui discurs narativ. Grupurile au adesea o „fațadă" de personaje individualizate urmate de creștete sau chipuri stereotipe (*Sinoade*, *Patimi*). Dar portretele nu lipsesc. Se remarcă individualizările împăraților din *Sinoade*, cea a împăratului Constantin, admirabilele portrete din *Buna vestire*, din seria de prooroci din timpane, și reprezentarea lui Iisus în scenele de *Minuni* din altar, chipul lui Hristos din *Răstignire*, Maica Domnului și Iosif din *Nașterea lui Iisus*.

Spațiul mai redus oferit de monument a fost „recuperat" prin distribuția scenelor narative secundare pe suprafețe foarte mici. Pictorul simplifică scenografia din scenele mici optând pentru o redare sintetică chiar eliptică a cadrului arhitectural, modificând uneori schemele

compoziționale consacrate (*Nașterea lui Iisus*, *Învierea lui Lazăr* - naos). Concomitent are loc o monumentalizare a celor importante care domină vizual spațiul interior (*Răstignirea*, *Pogorârea Sf. Duh*, *Înjumătățirea praznicului*, *Întâmpinarea* - naos).

Spiritul narativ specific picturii postbizantine este detectabil, dar realizarea sa se face cu mijloace foarte diverse, variate, pline de fantezie. În ciclul *Patimilor* sunt incluse episoade secundare, ca cele legate de Iuda, prezența lui Pilat în cortegiul drumului crucii, tratată ca o scenă laică, cavalerească. Lunga friză este însoțită de mulțimile curioase, mirate, agitate, pașnice sau violente mai ales pe peretele de vest. Registrul este individualizat cromatic prin dominanta de roșu și verde ce pune în evidență drama și jertfa christică.

Înmulțirea pâinilor ca și cele trei *vindecări de orbi* oferă exemple de dezvoltări narative menite să pună accent pe mesajul eucharistic al primelor scene și să evidențieze intervențiile miraculoase ale lui Iisus.

Pictorul pare să cunoască la fel de bine stilul și convențiile picturii bizantine și ale celei gotice, dar nu le aplică mecanic sau stereotip.

Astfel, convențiile de reprezentare proprii tradiției bizantine sunt vizibile în redarea peisajelor cu stânci, ca și în modul de reprezentare al personajelor din zona calotei pandantivilor (Îngerul din *Buna vestire*), cele din Viața Sf. Ioan, dar mai ales cele din pictura exterioară (*Imnul acatist*, *Rugăciunea tuturor sfinților* de pe absidă și cea de pe sud). Aici recunoaștem rafinamentul picturii postbizantine așa cum apare în icoanele rusești ale vremii. Figurile subțiratice, de o părelnică materialitate, în posturi elegante, pline de o discretă grație, contrastează puternic cu sf. militari din naos și cu unele personaje din *Viețile sfinților* de pe fațada de vest dar mai ales cu mulțimea participanților din *Sinoade* și *Patimi*.

Nișa de vest, *Sfântul Dumitru predicând*

Sfântul binecuvântându-l pe Nestor

Viziunea manieristă asupra modelului bizantin ar fi putut fi influențată de pictura gotică pe care pictorul desigur o cunoștea. Nu este vorba de o influență directă, ci de o sinteză stilistică realizată de acest pictor care s-a comportat la fel în fața celor două

tradiții – adică a interpretat, dezvoltat și adaptat. Nu întâlnim citate gotice, dar nici arhaisme anacronice, în cazul celei bizantine. Infuzia de sensibilitate gotică era coincidentă cu manierismul atins de pictura postbizantină, ca atare sinteza era posibilă.

Cele două stiluri funcționează într-o relație de complementaritate: pentru viețile sfinților din nișa de vest s-a optat pentru soluții ce evocă pictura goticului internațional în expresia ei italiană, prin pitorescul peisajelor și costumelor. Grația personajelor amintește adesea de contrapostul gotic. Varianta manieristă bizantină domină în *Rugăciunea sfinților* de pe absidă și în cea de pe fațada de sud, ca și în *Imnul Acatist*.

Cele două stiluri coexistă adesea. Tipologia personajelor este adecvată scenelor, tocmai prin apelul alternativ la cele două modalități de reprezentare. Pe fațada de vest siluetele îngerilor din ciclul *Sf. Troițe*, corpurile sfinților supuse caznelor, sunt firave, dematerializate aproape. În aceleași registre, în scenele cu mulțimi, personajele principale și asistența sunt reprezentate în costume bogate, diverse, cu multe detalii pitorești, descrise cu vervă și savoare, evocând, din nou, goticul internațional.

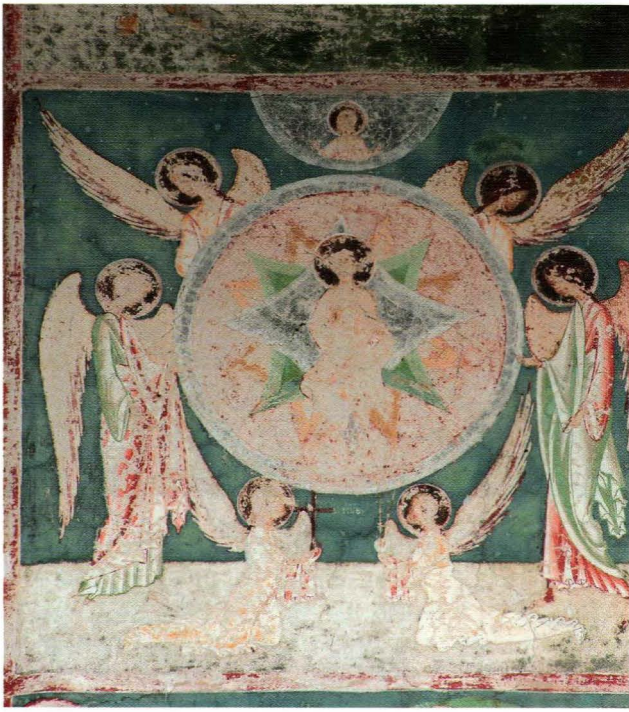
Bogăția singulară a costumelor poate fi admirată în toată pictura de la Arbore: sfinții militari din naos, personajele importante din *Sinoade*, Sfinții Împărați, precum și majoritatea scenelor de pe fațada de vest sau grupurile celor aleși și a damnaților din *Judecata de apoi*. Varietatea costumelor, ca materiale și croială, bogăția detaliilor, coafurilor, pălăriilor, redate cu minuție, semnalând privitorului categoria socială din care fac parte personajele, conferă o notă singulară acestui ansamblu mural în pictura murală moldovenească.

Somptuozitatea costumelor Sfinților Militari, a Împăraților și Ierarhilor din *Sinoade* ca și cea a Ierarhilor din altar, par a reconstitui lumea bizantină căreia i-au aparținut. Datorită acestui element spectaculos, istoricul de artă belgian P. Philippot îl considera pe zugravul de la Arbore, un „Pisanello al Orientului ortodox al secolului al XVI-lea".

Alt element ce apropie pictura de

la Arbore de cea gotică sunt vedutele de cetăți din fundalul scenelor pictate în nișa vestică, ce amintesc faimoasele cetăți italiene din Toscana. Scenografia arhitecturală preia elemente luate din repertoriul occidental: cetăți, clădiri bazilicale, octogonale, case cu acoperișuri gotice, la care se adaugă ansamblări ingenioase de elemente de arhitectură compuse în unități vizuale insolite, de mare varietate, ca cele din jurul ferestrelor de nord și sud din naos. Pe registrele fațadei de vest cadrul arhitectural este o temă plastică cu variațiuni, scenele având în majoritatea lor personaje puține. Dimpotrivă, pe fațada de sud, întâlnim mai ales elemente de peisaj, relativ izolate.

Ca în pictura gotică, se pot observa chiar încercări naive de redare a perspectivei liniare ca în strofele 24, 23, 15 ale *Imnului Acatist*.



Această sinteză este, până la un punct, comparabilă cu fenomenul picturii cretane, dar subordonarea față de tradiția bizantină este mult mai suplă, mai savantă. Pictorul găsește o modalitate ingenioasă de a crea un stil propriu, mai bogat decât cel post-bizantin, fără a schimba în esență caracterul acestuia, dar asigurându-i un plus de expresivitate. Ajutându-se de elementele occidentale stilul a dobândit o mai mare capacitate de-a reda o gamă largă de subiecte și în expresii plastice diverse, mai puțin convenționale și chiar uneori o mai bună adecvare între textul ce stă la baza scenelor și expresia lor vizuală.

Artist instruit și familiarizat cu arta vremii sale, capabil să dea expresie unor deziderate și sugestii dificile, probabil formulate de iconograf, autorul ansamblului de la Arbore este totodată un maestru al tehnicii și procedeelor artistice, dovedindu-se în egală măsură un abil desenator și un talentat pictor, un rafinat colorist ca și un bun portretist.

Pictorul pare apoi să urmăreas-

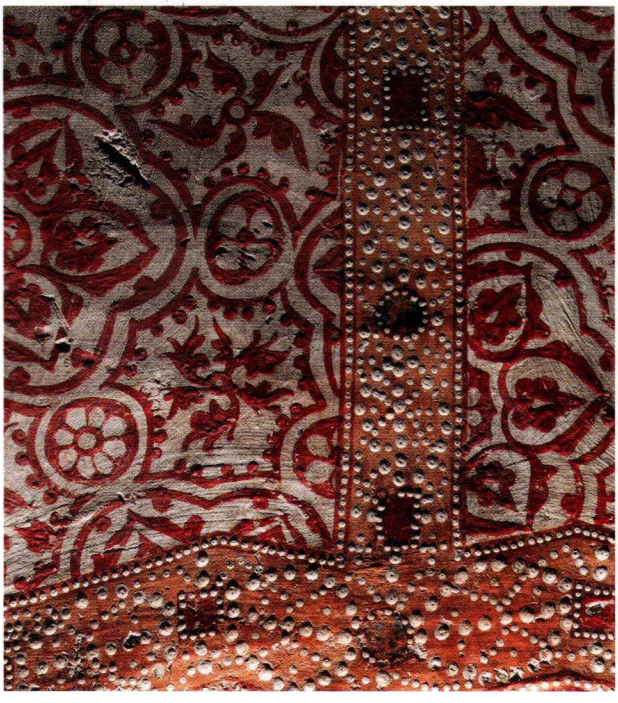
Fațada de sud, *Imnul acatist, Toată firea îngerească...* (strofa 16)

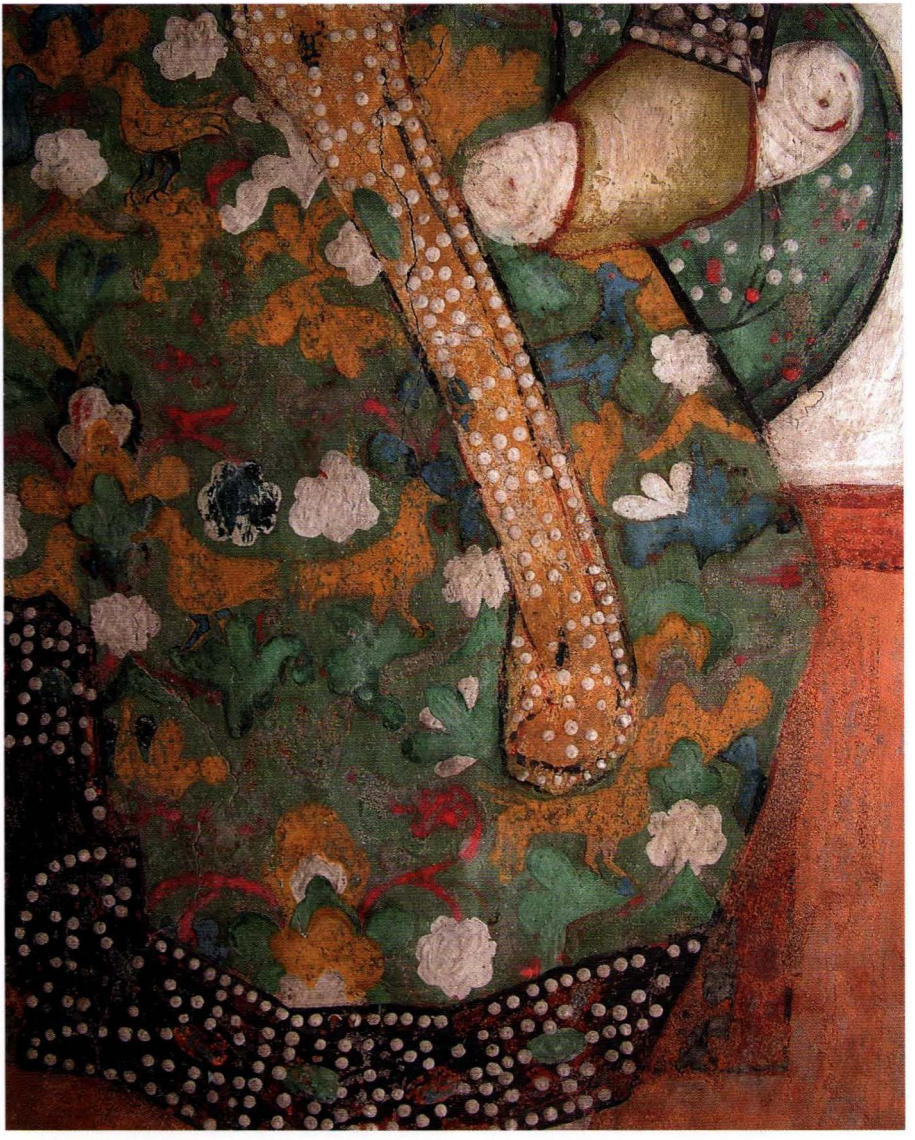
Naos, sud, sfinți mucenici

că o regie cromatică în fiecare spațiu. În naos artistul concentrează în calotă și în partea superioară a bisericii, inclusiv absidele și registrul de *Sărbători* o dominantă de culori deschise, în special galbenuri, ocru, auriu, verde deschis, cu accente de roșuri și brunuri.

Mai mult chiar, apostolii din *Deisis* par luminați datorită costumelor cu blicuri albe, iar personajele se evidențiază prin sculpturalitate, contrastând cu figurile diafane ale îngerilor din zonă. *Circumciziunea* și *Nașterea Mariei* sunt dominate de alburi și ocruri deschise, ce le conferă luminozitate venită parcă din interior. Regia cromatică se regăsește și în tratarea diferențiată a registrelor și chiar a ciclurilor din interior și exterior. Ciclul *Patimilor* este dominat de contrastul verde-roșu în tonuri grave[56] adecvat dramatismului și dinamismului episoadelor evanghelice. Un expresiv contrast oferă, în

56 Roșul cinabru folosit în registrele superioare de pe peretele de vest al naosului nu se mai regăsește la acest nivel, fiind înlocuit de ocru roșu (oxid de fier ars). Personajul central al frizei, Iisus, este acoperit cu o mantie roșu-brun și înconjurat de o zonă tratată în gri.





Elemente decorative de pe veșminte
Detalii din pictura murală de la interior

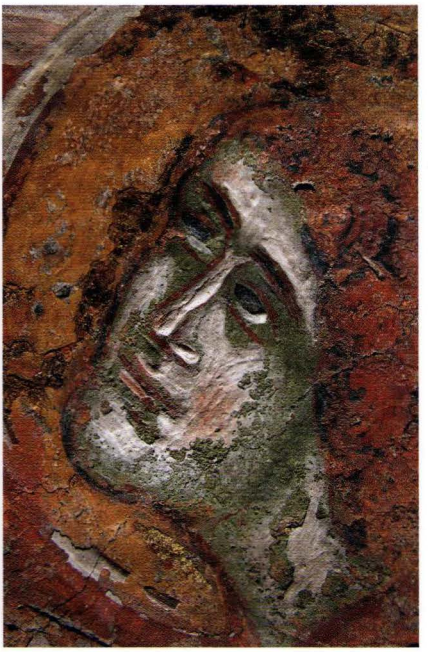
Detalii de portret

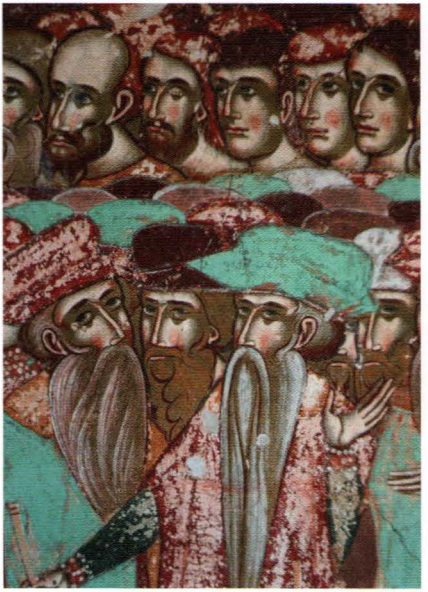
pictura exterioară cromatica delicată a *Imnului Acatist*, – predominând un verde deschis combinat cu roșu brun sau verde asociat cu roz – și cea a nișei vestice, unde cromatica vie și bogată conferă scenelor aspectul unor ilustrații de carte, susținând caracterul narativ la iconografiei.

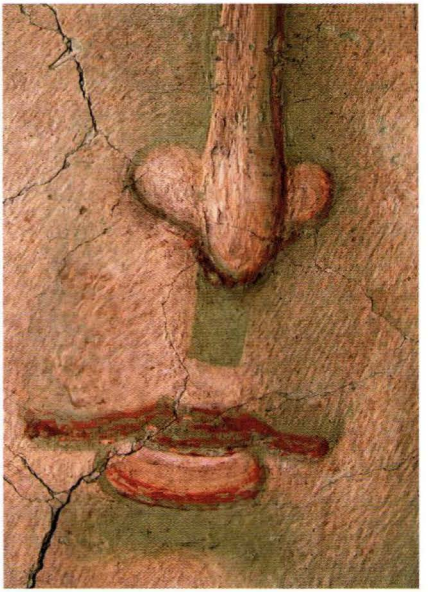
În pronaos frapează strălucirea aulică din sinoade și din episoadele cu Sf. Împărați realizată printr-o varietate de acorduri cromatice menite să individualizeze ciclurile și să le sporească caracterul solemn. Ca și sfinții militari, din naos, mucenițele din pronaos poartă costume cu drapaj bogat discret colorate.

În pictura exterioară impresionează bogăția cromatică diferită de la o zonă la alta, de la un Ciclu la altul, precum și transparența culorilor (mai ales zonele de albastru) ca în scenele din preajma intrării. Culorile capătă aspectul de piatră prețioasă sau de smalțuri, efect rezultat al unei execuții excepționale, cum aprecia Paolo Mora, specialist în tehnica restaurării.

Cercetările ce au însoțit restaurarea au confirmat calitatea tehnică de excepție a execuției picturii. Așa se explică faptul că deși monumentul a rămas, la un moment dat, fără acoperiș pictura s-a conservat în cea mai mare parte. Restauratorii con-







Pronaos.
Expresia primului
desen pregătitor

sideră tehnica de execuție a picturii de la Arbore superioară celor întâlnite în alte ansambluri ale vremii. Gama de pigmenți utilizați este bogată, folosindu-se de exemplu mai multe feluri de verde, o varietate de culori calde, dar bogăția cromatică a fost obținută prin savante alăturări cromatice (verde-roz, albastru-roșu ș.a.) prin efecte de transparență de mare calitate. Chiar desenul pregătitor pentru portrete sau părți ale corpului este executat în culoare. Neidentificându-se cu conturul, desenul participă la expresia cromatică, îmbogățind-o.

Savantele individualizări sau diferențieri în tratarea registrelor, a ciclurilor și personajelor, constituie un suport al mesajului iconografic. Acestea sunt rezultatul modului savant în care pictorul a folosit deopotrivă desenul și culoarea.

Desenul pregătitor al scenelor și portretelor realizat cu ocru brun este acoperit de o elaborată construcție cromatică. Chipurile sunt modelate în culori calde sau verde-oliv, cu o minuție de iconar, iar drapajele costumelor cu blicuri albe sau colorate atestă o dezinvoltură, prin combinațiile cromatice neobișnuite și foarte diferite. Pictorul pare a avea o viziune calofilă, în cadrul căreia culoarea nu

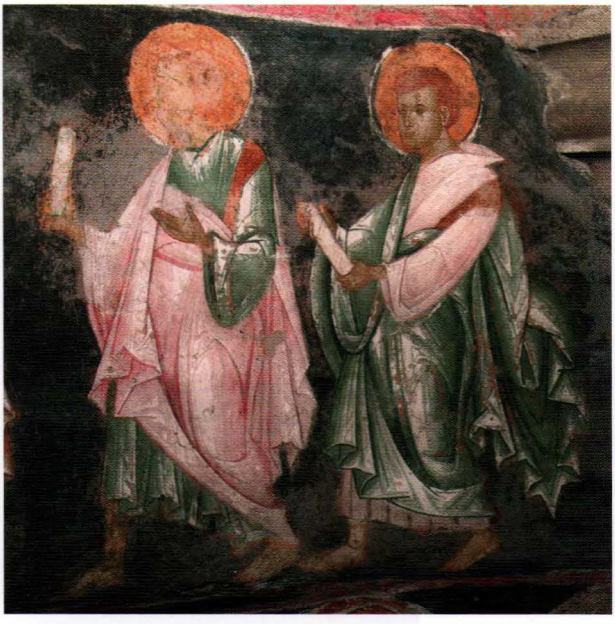
Naos, nord. Răstignirea lui Iisus, detaliu

este numai un mijloc al expresiei picturale ci o temă vizuală în sine, menită să înfrumusețeze spațiul bisericii și să impresioneze.

Comparând stilul picturii de la Arbore cu cel al ansamblurilor contemporane Voroneț, Humor, Moldovița, Probota pentru pictura exterioară și Humor, Probota pentru cea din interior, putem constata că ansamblurile menționate, diferite între ele, se aseamănă totuși printr-o mai mare supunere față de convențiile picturii postbizantine, cu excepția Voronețului, în ceea ce privește calitatea cromatică. Stilistic, pictura din interior de la Arbore se înrudește într-o mai mare măsură numai cu cea de la Popăuți și mai ales cu cea de la Sf. Gheorghe din Suceava, dar numai prin calitatea portretelor, pitorescul și varietatea costumelor, și prin scenografiile elaborate.

În concluzie, pictura de la Arbore rămâne un ansamblu de excepție în raport cu cele contemporane, din Moldova, dar chiar și comparată cu prețioasele variante ale picturii postbizantine din bisericile de pe insula Ioaninei sau cele din lumea mănăstirilor de la Meteora și Athos J. Strzygowski considera: „N-a fost Muntele Athos cel care a influențat arta moldovenească, ci dimpotrivă, înalta

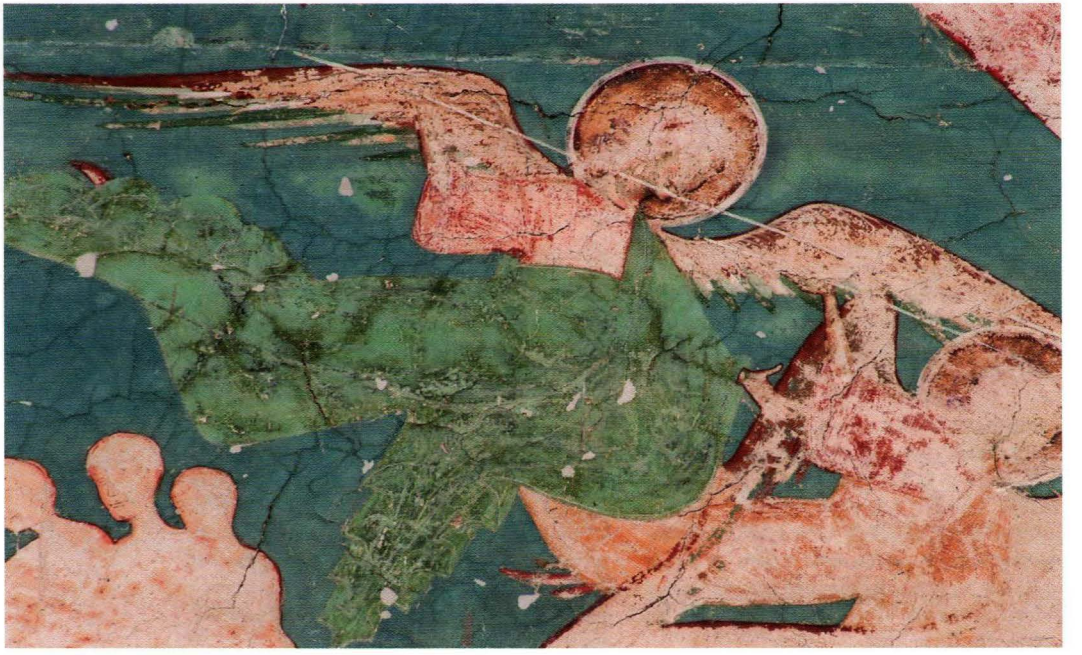
cultură a Moldovei, cu tezaurele sale artistice, a exercitat o profundă influență asupra întregii evoluții a artei athonite". Mai rezervat, Paul Henry susține că "Arta din Moldova nu este numai o sinteză a evoluției școlilor anterioare [...] ea oferă exemplul unei școli de pictură tipice pentru secolul al XVI-lea."



Datarea picturii

Restaurarea picturii interioare a permis reanalizarea *Tabloului votiv* care a suferit intervenții în timp. Intervențiile violente, ca refacerea, repictarea unor scene ori potrete se pot explica prin istoria zbuciumată a familiei, dar și prin obiceiul de-a reface, repicta scenele legate de ctitor. Unitatea stilistică pusă în evidență de recent încheiata restaurare ca și analiza iconografică evidențiază un discurs în care decorul interior se leagă de cel exterior, iar seria de particularități confirmă ipoteza prezenței unui iconograf cultivat și capabil să construiască un mesaj iconografic particular, legat de istoria familiei.

Anul 1541 este acceptat, parțial, în literatura de specialitate în gene-



ral în textele mai vechi, ca moment al încheierii decorului mural, întrucât el apare într-o inscripție de pe intradosul arcadei dintre naos și pronaos, iar autorul ar fi conform aceleiași inscripții Dragoș Coman. Textul inscripției[57] este următorul: „Turcii cei răi au distrus, Dragosin zugrav, fiul lui pan Coman din Iași, a pictat[58]. Ana, fiica lui Arbore cel Bătrân, ne-a plătit 20 zloți Anul 7049 1541. I. Solcanu corelează aceste distrugeri cu anul 1538, când Suceava a fost cucerită de către sultanul Soliman Magnificul. Restaurările recente au evidențiat intervenții, modificări ale tabloului votiv original ca și repictări la cel funerar, ce ar putea fi datorate distrugerilor amintite. Se pune întrebarea dacă distrugerea violentă a reprezentărilor legate de ctitor și familia sa s-au făcut în aceeași etapă cu vandalizarea chipurilor de sfinte din pronaos. Acceptând această situație ar trebui să admitem că pictura din pronaos exista la 1538!! Întregul ansamblu ar putea fi datat, teoretic, între 1532-1537, adică în intervalul în care se realizează ansamblurile de pictură murală exterioară la ctitoriile domnești ale lui Petru Rareș: Hârlău, Probota, Humor, Moldovița. Dar pictura de la Arbore este diferită ca stil și prezintă particularități iconografice ce o deosebesc clar de ansamblurile menționate. Tereza Sinigalia propune datarea întregului ansamblu mural, pictura interioară și cea exterioară, în timpul vieții hatmanului Arbore, adică ante 1523, considerând că o atare inițiativă nu putea aparține fiicei sale, și în general urmașilor săi împuținați de soartă.

Ansamblurile de pictură exterioară au apărut începând cu 1530, când a fost pictată biserica Sf. Gheorghe de la Hârlău, locaș ridicat de Ștefan, pictat din grija lui Petru Rareș. Conform datărilor propuse de Sorin Ulea i-au urmat: Probota (1532,) Sf. Gheorghe din Suceava (1534), Humor (1535), Baia (1535), Moldovița (1537), Bălinești (1535-37), Sf. Dumitru din Suceava (1537-38), Coșula (1536-1538), Arbore (1541) și Voroneț (1547)[59]. Dacă am admite că pictura exterioa-

57 Inscripția este acum conservată doar sub formă de mici urme. Imaginea ei a fost publicată în I. Solcanu, opera citată.

58 I. Solcanu, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbore,* în "Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie", Iași, XII, 1975, p. 44-46. Consideră că tabloul votiv ca și cel funerar ar fi fost distruse împreună cu registrul inferior din pronaos, la 1538 fiind restaurate de Dragoș post 1538; T. Sinigalia, *Programul iconografic al spațiului funerar din biserica Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul din satul Arbore,* în R.M.I., nr. 1, 2001-2003, p. 32 propune această lectură în locul celei vechi în care Dragoș apărea ca fiul „popii" Coman din Iași.

59 Succesiunea pictării acestor ansambluri propusă de Sorin Ulea, *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 367, problemă dezvoltată în studiile sale, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, (partea întâia) SCIA, 1963, an X, și partea a doua, SCIA, 1972, tom 19.

Detalii de portret, *Legenda Sfântului Gheorghe*

ră de la Arbore s-a realizat înainte de 1523, acest ansamblu ar fi primul în serie. E greu de imaginat ca un boier să fi avut o atare inițiativă și mai ales grupul de iconografi și pictori ce să poată realiza un ansamblu de calitatea artistică și bogăția și coerența discursului iconografic ce se întâlnește la Arbore.

Am adăuga un argument și o ipoteză!! În februarie 1541 Petru Rareș revine la tron, renunțând la politica antiotomană. S-a observat demult că la ansamblurile ce au urmat acestui moment: Arbore și Voroneț, nu se mai pictează forma-manifest a Asediului Constantinopolului atenuându-se sensibil mesajul antiotoman al picturii exterioare. S-ar putea lua în considerare coincidența între revenirea lui Rareș la domnie în 1541 și pictarea bisericii Arbore în același an?! Ar fi posibil ca domnul să fi sprijinit material pictarea acestei biserici?!

Ipoteza formulată de C. Costea referitor la aportul episcopului de Roman, cărturarul Macarie la elaborarea programului iconografic s-ar putea asocia foarte bine cu gestul generos la domnului. În acest caz inscripția lui Dragoș Coman, realizată *al seco*, adică nu în tehnica de frescă asemenea întregii picturi, ca și grafia diferită a acesteia, pare a fi doar o stângace refacere, ce reia informații mai vechi, adică anul 1541, cu prilejul unor reparații minore făcute de acest zugrav. Observația, deja formulată, că suma primită de Dragoș Coman nu putea fi plata pentru realizarea întregii picturi interioare și exterioare, trebuie luată și ea în considerare și ar pleda în același sens.

Iconografia ansamblului mural de la Arbore atestă pe de o parte respectarea tradiției epocii domniilor lui Ștefan și Petru Rareș, dar și o serie de particularități iconografice în toate spațiile bisericii precum și în pictura exterioară. Este vorba de o selecție de teme ca și de o opțiune pentru redactări ce se articulează într-un discurs ce servește mesajului comemorativ și funerar al picturii.

Particularitățile discursului iconografic de la Arbore s-ar putea explica prin aportul episcopului Macarie, căruia S. Ulea i-l recunoștea ca fiind major în conceperea programului picturii exterioare. Cercetările Constanței Costea referitoare la pictura din pronaosul de la Arbore au dus la concluzia că acestui cronicar i s-ar datora foarte probabil unele particularități ale picturii de la Arbore: Viața Sf. Ioan Botezătorul, legenda Sf. Constantin, ca și varianta iconografică, singulară a *Imnului Acatist*. Acestea atestă accesul la surse livrești, inaccesibile unor zugravi, ca și o atentă evidențiere a mesajului acestor picturi concentrate pe ideea de „jertfă".

Autoarea îl consideră pe Episcopul Macarie cărturarul care prin orientarea sa spirituală și cultura sa continua tradiția isihasmului balcanic inițiat de patriarhul Eftimie în secolul al XIV-lea, împământenit apoi

Îmbrățișarea lui Ioachim cu Ana - detaliu

Detaliu pictură exterioară, Proorocul Zaharia

la Neamț, unde a ucenicit Macarie, și continuat în Moldova în secolul XVI, la Dobrovăț. Macarie ar fi fost „un reprezentant savant în recuperarea Bizanțului, prin intermediul culturii slave".

Considerăm că iconografia particulară a calotei cu *Deisis* de la baza ei, reluarea Deisis în pronaos și în pictura exterioară pe peretele de sud, accentul pe ideea de jertfă în *Rugăciunea tuturor sfinților* de pe absidă, pictarea *Duminicii tuturor sfinților*, în naos, finalul vieților de sfinți, converg spre un mesaj funerar construit de un iconograf savant. Reprezentarea repetată a *Sf. Treimi*, ca și a unor teme iconografice, precum *Duminica tuturor sfinților* prezente numai la Dobrovăț ar pleda pentru atribuirea acestor particularități unui iconograf cu o cultură solidă, aparținând mediului isihast. Acesta ar putea fi episcopul Macarie.

Conservarea și restaurarea picturii murale

Aspecte tehnologice ale picturii murale

Înălţată într-o perioadă de înflorire a picturii în spaţiul moldovenesc, Biserica din Arbore, cu mantia ei policromă, reflectă spiritul unei epoci axată pe realizarea unor opere durabile şi totodată pline de armonie. Încercată de vicisitudinile vremurilor, construcţia bisericii se păstrează în forma ei autentică.

Zidurile ridicate din piatră brută, de o grosime considerabilă (1,5 metri), poate inexplicabilă în cazul unei biserici de dimensiuni mai modeste, reflectă preocuparea meşterilor constructori dar şi a ctitorilor pentru trăinicia operelor lor.

Piatra făţuită a fost folosită la realizarea, în exterior, a unei profilaturi ce face trecerea de la soclu spre pereţii verticali ai bisericii, şi pentru cornişă.

Cărămida a fost utilizată în partea superioară a lăcaşului pentru construirea sistemului de boltire.

Detaliu al compoziţiei stratului de arriccio, faţada de sud

Grosimea stratului suport al picturii evidenţiată de lumina razantă (dreapta)

Materialele de construcţie folosite sunt legate între ele cu mortar grosier pe bază de var şi nisip. Mortarul de rostuire nu se limitează doar la a umple rosturile ci acoperă cu un strat, a cărui grosime variază de la 1,5 cm. până la 3 cm., toată suprafaţa zidurilor exterioare. Până la uscarea definitivă a zidurilor, interiorul bisericii a fost decorat, ca şi la ctitoria domnitorului Ştefan cel Mare de la Voroneţ, cu brâuri colorate de imitaţie de asize de cărămidă care vin să sublinieze elementele arhitecturii: bolţi, arce, pandantivi. În prezent, prima decoraţie este vizibilă în pronaos – în apropierea uşii de intrare şi mai evidentă în naos, în zonele în care s-a pierdut pictura – pe arcele şi pandantivii dinspre vest.

Pe aceste zone se observă că există o serie de lacune dispuse regulat, intenţionat provocate cu un obiect tăios, lacune cunoscute în literatura de specialitate sub denumirea de „bucearădări" sau „martelări". Aceste lovituri sunt practicate în vederea asigurării aderenţei stratului de mortar la suportul pe care este aplicat; intervenţie frecvent întâlnită în pictura murală ca primă măsură în preocuparea pentru realizarea unei opere durabile.

Dăinuirea peste veacuri a picturilor murale de la Biserica din Arbore se datorează unei tehnici impecabile de realizare. Este adevărat că pictura murală care decorează întreaga biserică a suferit unele pierderi la interior, dar acestea au fost cauzate nu de vicii tehnologice, ci de condiţiile vitrege de conservare la care a fost supus monumentul. Diverşi factori de degradare şi-au lăsat amprenta şi asupra picturii murale păstrate,

iar rezistența acesteia se explică doar din perspectiva aplicării unei tehnici de pictură fără cusur – adaptată spațiului și condițiilor climatice specifice zonei – de la așternerea primului strat de preparație până la ultimul traseu al pensulei.

Astfel, pentru realizarea picturilor, autorul își pregătește suprafața de lucru începând cu acoperirea zidăriei cu un prim strat cu rol de egalizare a pereților și de rezervă de umiditate pe timpul realizării picturii, denumit strat *arriccio* după terminologia italiană. La interior, mortarul de var armat cu paie și pleavă de cereale[1] egalizează suprafața zidurilor, astfel încât grosimea stratului variază la interior de la 0,5 cm. până la 1 cm. în altar și naos și depășește 2 sau chiar 3 cm. în pronaos, posibil ca urmare a ventilației mai mari a spațiului sau a condițiilor în care s-a realizat pictura. *Arriccio*-ul așternut pe fațadele bisericii conține și praf de cărămidă[2], adăugat în compoziția stratului de egalizare în vederea creșterii hidraulicității mortarului. Pentru a-și asigura o rezervă mai mare de umiditate necesară pictării la exterior, unde, datorită curenților de aer evaporarea este mai rapidă, dar și pentru a crește rezistența în timp a picturii, stratul de egalizare a suprafeței zidului are grosime mai mare decât la interior.

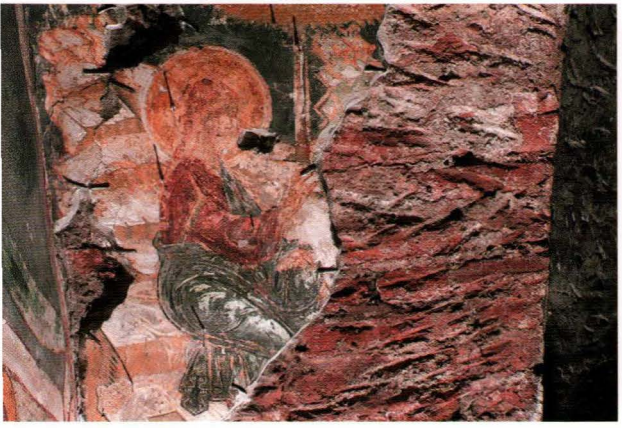
Conform relatărilor din erminii, atât pentru *arriccio* cât și pentru *intonaco* mortarele erau preparate cu câteva zile înainte de a fi așternute pe zid, pentru ca o parte din apa conținută în var să fie absorbită în paiele, respectiv câlții folosiți ca armătură pentru mortar. În acest timp se stabilesc niște legături chimice între var și componenta celulozică a adausurilor de paie și câlți, se formează hidrații de celuloză care contribuie la creșterea rezistenței mecanice a mortarului[3]. Astfel se explică durabilitatea suportului pregătit pentru a primi o pictură executată în tehnica *al fresco*. Stratul de *intonaco* are o grosime constantă atât la interior cât și la exterior și se compune din var și câlți. Acesta s-a aplicat treptat, pe măsura înaintării în lucru: agilitatea pictorului și faptul că avea un suport a cărui grosime îi permitea să lucreze un timp mai îndelungat, face să deosebim, în general, îmbinările pentru *pontate*, și rare sunt cazurile când întâlnim *giornate* care să fragmenteze o compoziție. Ceea ce este surprinzător la Arbore este tocmai faptul că *giornatele* se întind pe suprafețe apreciabile, uneori pe registre extinse cum ar fi pe fațada de vest, unde compozițiile sunt extrem de elaborate, cu multe personaje, bogat ornamentate cu elemente

Detalii cu prima decorație - asize de cărămidă, și pregătirea zidăriei pentru aplicarea picturii murale - martelări

1 Ing. chimist Ioan Istudor identifică componenta celulozică ca fiind paie de secară.

2 Urme de praf de cărămidă, conform Buletinului de analize chimice nr. 11 din 2002, întocmit de ing. chimist Ioan Istudor.

3 Note de curs chimie, ing. chimist Ioan Istudor.



Urme de compas vizibile în lumină razantă

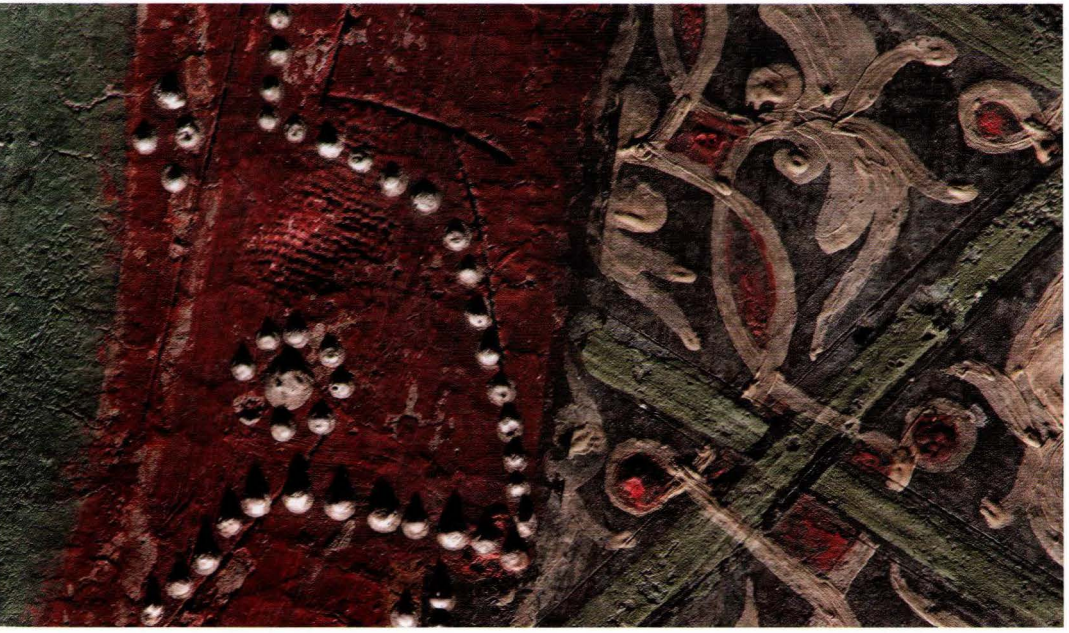
Detalii de execuție a picturii - incizii, pensulație, și amprenta materialului textil de la obiectul de sprijin a mâinii pictorului pe suportul proaspăt de var (dreapta)

decorative detaliate[4].

După sclivisirea suportului, pictorul a schițat, pe mortarul proaspăt de *intonaco*, desenul pregătitor, utilizând un pigment ocru diluat. Pe zonele care au pierdut parțial stratul de culoare se poate observa că de sub urmele de pigment transpare un desen energic, de o calitate ireproșabilă. Dacă desenul final este condiționat de canoane și raportat la culoare, în desenul pregătitor se simte verva și libertatea de exprimare a pictorului. Am putea spune că, de abia aici, pictorul își trădează pasiunea deplină pentru arta maeștrilor italieni.

Prin urmare, după curățirea diverselor tipuri de acumulări de praf și fum, s-a descoperit frecvent pe zonele de eroziuni ale stratului de culoare acest desen, ce reprezintă un important aspect tehnologic al unei etape primare de reprezentare artistică. În

4 Acest fapt presupune o deosebită stăpânire a tehnicii *al fresco,* condiționată de o execuție rapidă a desenului, aplicarea ordonată a culorilor și reprezentarea în detaliu a elementelor decorative. Din cercetările vizuale, atent urmărite, împreună cu ing. Ioan Istudor am descoperit că pe ultimele elemente de modelaj cu var s-a mai aplicat un laviu care să atenueze albul intens al varului, așa cum se procedează curent și astăzi. Dar, ținând cont de timpul de execuție raportat la o pictură extrem de detaliată, ing. Ioan Istudor a susținut ipoteza, confirmată de analize, că pictorul a folosit un liant proteic ce nu putea fi altul decât caseinatul de calciu, folosit și la elementele ce sugerează decorarea cu perle a veșmintelor și a podoabelor.



faza finală, de prezentare estetică, parcursă în procesul de restaurare de la Arbore, s-a urmărit permanent și conservarea acestui desen primar al pictorului. Prin maniera de integrare finală, în tehnica *velatura*, s-au pus în valoare toate elementele tehnologice (desen pregătitor, incizii) prin aplicarea unor valori transparente și neutre.

În mod firesc pictorul ar fi trebuit să aibă ucenici, cărora să le încredințeze măcar pregătirea suportului pentru pictură și aplicarea fondurilor. Nu putem ști dacă acești ucenici au existat și la Arbore, deoarece fiecare detaliu pare a aparține aceleiași concepții și măiestrii. Desenul pregătitor indică mâna sigură a pictorului principal, lui îi aparține rezolvarea compozițională a scenelor. În fiecare scenă, chiar dacă unele dintre ele au numeroase personaje, compoziția are claritate și armonie. Gruparea personajelor și centrarea atenției asupra unora dintre ele sunt făcute cu logică, urmărindu-se ideea și asigurându-se echilibru între elementele componente. Mulțimea personajelor nu împiedică tratarea aerată, distinctă, a temelor, ci, dimpotrivă, artistul știe cum să alterneze atitudinile, să varieze gesticulația, să accentueze ritmurile compoziționale, astfel că mereu el păstrează aerul de prospețime și claritatea narațiunii, care constituie marile merite ale

Incizii pe un veşmânt de ierarh din altar (stânga)

Particularitatea aplicării pigmentului verde peste brun şi revenirea autorului în zona semicalotei altarului

acestor picturi. Atât în compoziţiile picturii exterioare cât şi în ale celei interioare, autorul picturilor de la Arbore a urmărit un permanent dialog compoziţional dintre grupurile de personaje, elementele de arhitectură, elementele de relief şi vegetaţii. Uneori, mulţimea personajelor este reprezentată într-o perspectivă organizată printr-o succesiune de registre, a căror ritmică este întreruptă de unul sau două persoane care au o reprezentare distinctă.

Alteori sunt într-un dialog la care participă şi alte personaje secundare, aşa cum sunt compoziţiile ample ale Sinoadelor Ecumenice reprezentate în pronaos sau scena banchetului oferit de împărat Sfântului Gheorghe după uciderea balaurului, scenă marcantă în compoziţia peretelui de vest de la exterior.

Pentru fixarea unor repere, pictorul a incizat liniile de construcţie ale desenului, stabilind proporţiile şi mişcarea prin marcarea liniilor principale. Medalioanele şi aureolele sfinţilor păstrează în centrul lor punctul adâncit în mortarul umed al compasului folosit pentru trasarea cercurilor.

Tot din categoria urmelor lăsate pe suportul proaspăt, specifice de altfel tehnicii de pictură *al fresco*, sunt şi texturile pânzei care înveleau malerstock-ul, folosit de pictor pentru a-i conferi o mai mare precizie în realizarea detaliilor, amprenta lăsată de sfoara cu care s-a marcat linia orizontală de delimitare a registrelor şi urmele de mistrie vizibile în special în jurul portretelor ori a altor elemente, suprafeţe care înainte de a primi culoarea au fost încă o dată

sclivisite. Cu toate că a survenit, probabil, nu mult timp după finalizarea picturii originale, prima intervenție de completare cu pictură în frescă a tabloului votiv din naos a cărei grație originală a fost distrusă din motive care rămân necunoscute, aduce cu sine un element nou și interesant din punct de vedere tehnic. Astfel, la nivelul portretelor se observă în zonele lacunare că acestea au fost conturate, înainte de a fi pictate, cu o serie de puncte realizate cu un pigment închis la culoare. Aceasta denotă faptul că autorul actualului tablou votiv și-a pregătit compoziția pe carton, pentru a avea mai mult timp și posibilitatea de a relua unele detalii, și a reveni asupra desenului până la atingerea formei finale folosind tehnica *poncifului* pentru transpunerea desenului.

Pe lângă detaliile tehnologice specifice, rezultatele analizelor de specialitate realizate pentru a servi procesului de restaurare a picturii murale certifică faptul că, atât la interior cât și la exterior, pictura murală originală cât și cele două intervenții remarcate la nivelul tabloului votiv și a portretelor din naos și pronaos prezintă elementele caracteristice tehnicii de execuție *al fresco*. Liantul picturii murale este carbonatul de calciu, rezultat în urma migrării din suport a hidroxidului de calciu, ca urmare a reacționării acestuia cu anhidrida carbonică din atmosferă. Prin transformarea hidroxidului de calciu în carbonat de calciu se înglobează pigmenții așternuți în pictură.

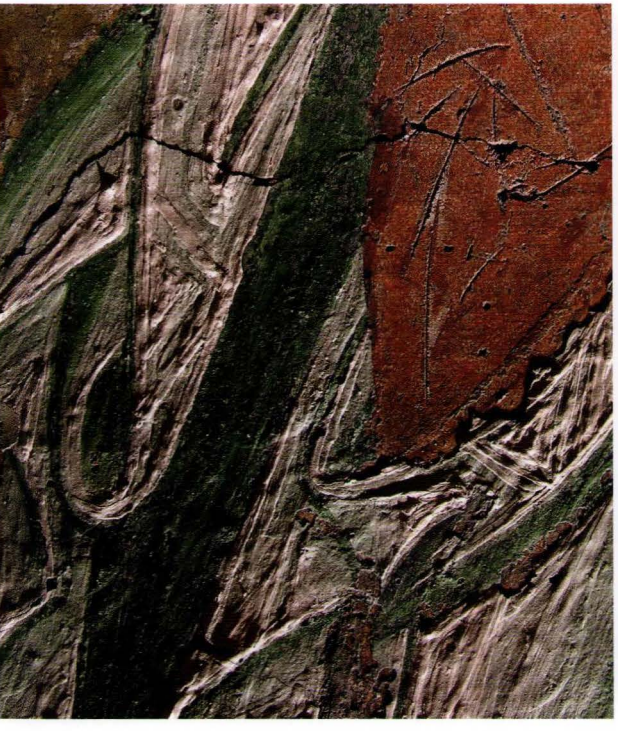
Calitățile estetice și tehnice deosebite ale picturii originale, îngrijirea cu care sunt așternute culorile, grafi-

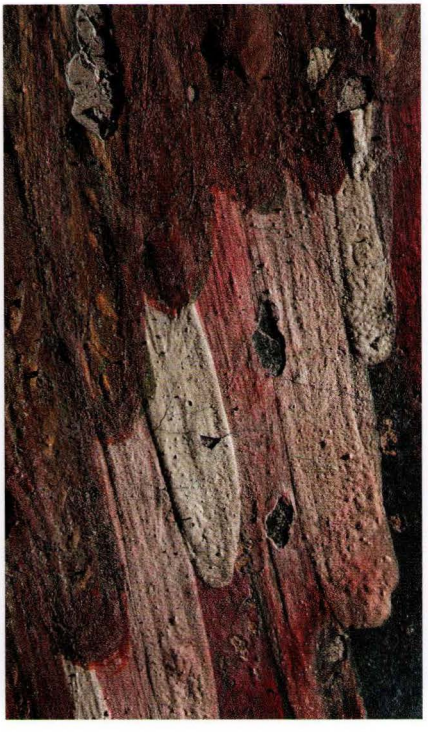
Detalii tehnologice de aplicare a stratului de culoare - pensulație

ca desenului și prospețimea culorilor vădesc un virtuos al picturii în frescă, un artist desăvârșit. Acesta reușește să înglobeze în carbonatul de calciu două, trei și chiar patru straturi de culoare (proplasmă, glycasm, carnație, lumini) într-o alternanță armonioasă menită să evidențieze punctul de interes al fiecărei scene iconografice ilustrate.

Dinamismul pictorului reiese din schemele compoziționale realizate dar și din capacitatea acestuia de a acoperi, într-un timp relativ scurt, mari suprafețe, folosindu-se de modelul specific picturii bizantine de suprapunere a tonurilor pentru drapaje și arhitectura din fundalul scenelor. Portretele și mâinile sunt tratate însă într-o manieră specială: pe o proplasmă de bază care diferă de la o încăpere la alta sau chiar în cadrul aceluiași spațiu al bisericii, luminile sunt așternute fie cu o textură realizată din hașuri și puncte condensate în zona de relief și difuze la trecerea dintre lumină și umbră, fie prin metoda suprapunerilor tonurilor. Pometii, fruntea, nasul și bărbia sunt reliefate cu o *carnație* foarte luminoasă, bazată pe mult alb și puțin ocru. Trecerea de la zona de umbră la zona de lumină este subtil realizată prin difuzarea zonei de lumină spre umbră într-o manieră care conferă textură și transparență totodată, mai saturat înspre partea de lumină și mult diluat în zona de umbră.

Diferența de tratare a portretelor la nivelul proplasmei trebuie interpretată ca făcând parte din sfera căutărilor firești ale pictorului, a cărui creație tinde spre desăvârșire. Faptul că în pictura interioară a bisericii întâlnim trei nuanțe de proplasmă la nivelul portretelor nu înseamnă că aici au lucrat trei echipe de meșteri, ci doar că pictorul și-a schimbat viziunea trecând din altar în naos, găsind astfel combinația cromatică perfectă care să îi confere profunzime și totodată luminozitate și transparență

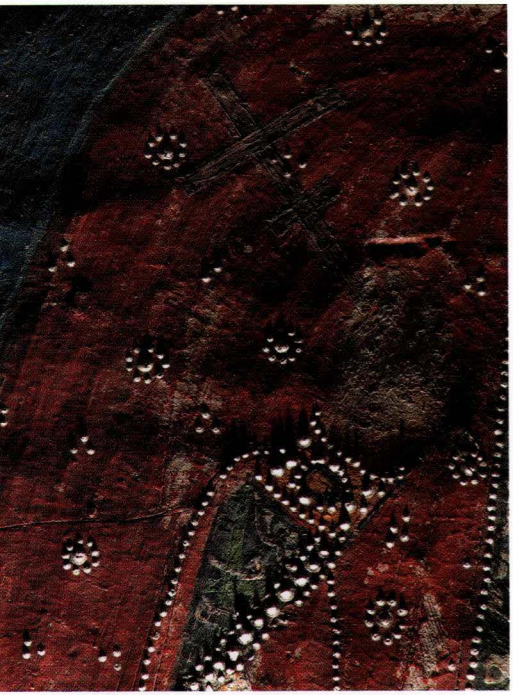


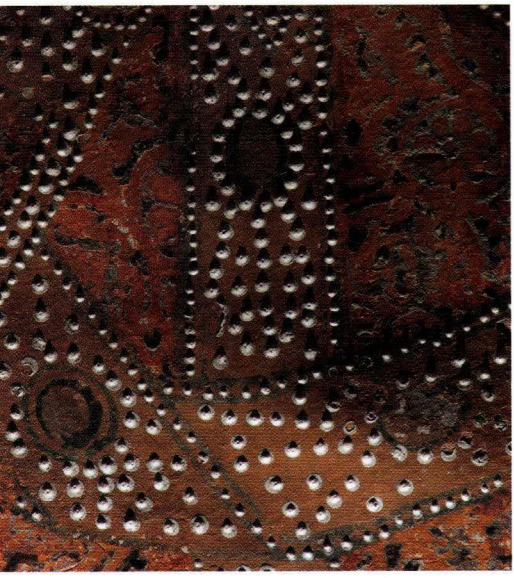


pentru portretele zugrăvite în pronaos şi în pictura exterioară. Se poate considera astfel că pictorul a fost, în mod firesc, într-o permanentă experimentare şi căutare a mijloacelor de expresie plastică, oferindu-ne nouă astăzi o pictură cu admirabile elemente de rafinament artistic.

Personajele din calota naosului şi cele din altar au o proplasmă verde închis. De la baza calotei în jos, pictorul schimbă complet compoziţia proplasmei, personajele prinzând contur pe un fond ocru. Combinaţia dintre două nuanţe îi va conferi un ton de bază care răspunde exigenţelor pictorului de vreme ce îl va folosit mai apoi în exclusivitate în pictura pronaosului şi la realizarea portretelor din pictura exterioară.

Un argument pentru afirmaţiile de până acum ar putea fi prezenţa pe peretele de vest din naos, unde după cum am spus anterior proplasma este ocru, a câtorva portrete cu proplasmă asemănătoare celei din pronaos; mai exact, portretul *Mântuitorului* în episodul *Batjocoririi lui Iisus* din *Ciclul Patimilor* şi câteva personaje care îşi iţesc capetele de peste meterezele ce-





Veşminte decorate cu „perle". Detalii în lumină razantă - naos

Aureolă în relief - semicalota altarului

tăţii din fundal. Maniera în care alege să îşi modeleze portretele cunoaşte de asemenea o diferenţiere gradată pornind din altar, naos, pronaos şi exterior. În altar şi turla naosului se evidenţiază o textură specifică, dată de condensarea pigmentului folosit pentru carnaţie mai mult pe zona de lumină care se difuzează într-o transparenţă punctată spre zona de umbră. Suprapunerea tonurilor cu treceri gradate bazate pe îmbinări de texturi şi precizia aplicării semitonurilor este folosită in pictura naosului şi a pronaosului cât şi la exterior unde, la final, adaugă „rumeneală" chipurilor.

Gama cromatică, mai luminoasă decât oriunde în pictura moldovenească examinată de noi, este alcătuită din albastru azurit, verde, ocru auriu, galben, brunuri, roşu cinabru (doar la interior) şi alburi, totul orchestrat cu o neobişnuită ştiinţă a efectelor realizate din suprapunerea tonurilor dar şi din alăturarea diferitelor culori. Nu puţine sunt cazurile în care, pentru realizarea veşmintelor, pictorul exploatează albul impecabil al suportului, din care se decupează volume prin linia modulată a desenului, întărită în zona de umbră prin glasiuri (pigmentul este aplicat foarte diluat pentru a obţine efectul de transparenţă al glasiurilor colorate). Există atâta armonie cromatică în întreaga pictură încât aceasta a fost asimilată cu starea de aşezare pe care

o dă dominanta de verde, considerată acum specifică picturii de la Arbore. În fapt, este vorba despre o simfonie a culorilor care se remarcă îndeosebi la nivelul culorii verzi, prin folosirea diferitelor nuanțe date de compoziții chimice diferite: verde malahit, verde artificial de cupru și verde de pământ la care se adaugă acel verde al proplasmelor obținut din combinația pigmenților ocru, negru, verde.

Fondul albastru – simbolul cerului – este pictat cu pigment mineral natural, cunoscut sub numele de albastru azurit[5] (carbonat bazic de cupru). Alterarea lui în contact cu

5 Același pigment albastru a fost folosit curent în epocă (secolele XV-XVI) mai ales în Moldova de nord a lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș. De aceea, îl întâlnim la Voroneț, Moldovița, Arbore, Bălinești, Pătrăuți, Pârhăuți și Sfântul Dumitru sau Sfântul Ioan cel Nou din Suceava. Deci, prezența acestui albastru nu este un pigment specific folosit numai la Voroneț, așa cum adesea se sugerează.

Fațada de sud, detalii în lumină razantă ce evidențiază urmele de polisaj, dar și îmbinările de tip *giornată* și *pontată*

varul era cunoscută pictorilor acelor vremuri care găsiseră o soluție în aplicarea acestuia peste un strat de negru, soluție care va fi adoptată și la Arbore. De aceea, stratul de culoare corespunzător cerului și pământului este și cel mai bine păstrat, pentru că este aplicat în prima fază de carbonatare privit comparativ cu suprafețele pictate cu pigmenți minerali argiloși, aplicați în fazele ulterioare care, în mare parte, s-au pierdut la exterior.

Rezistența pigmenților minerali este argumentată de analizele ing. chimist Ioan Istudor, care a determinat prezența unui liant proteic în compoziția stratului de culoare ce se adaugă liantului mineral natural specific picturii *al fresco* constituit prin carbonatarea varului.

Aurirea nimburilor care marchează capetele îngerilor și ale sfinților, stelelor și veșmintelor Mântuitorului din reprezentarea *Maica Domnului Platytera* și cea de deasupra

ușii de trecere din pronaos în naos a fost aplicată după uscarea completă a stratului suport al picturii.

Atât la interior cât și la exterior, scenele au inscripții îngrijit caligrafiate cu litere elegante, inspirate parcă de zvelțeța siluetelor reprezentate în pictură. Câteva excepții sunt întâlnite în interior, cum ar fi în pronaos pe peretele de est ori în unele scene din naos, în care se remarcă o atentă redare a textului și o mai puțină importanță acordată calității grafice a inscripțiilor.

La final, pensula mânuită de mâna sigură a pictorului descrie conturul formelor în linii modulate, cu o spontaneitate și o eleganță grafică caracteristică autorului picturii de la Arbore. În același timp, linia nu se identifică niciodată cu conturul obiectului dar, fie că îl urmărește, fie că îl depășește sau că i se suprapune, fie că linia este continuă sau discontinuă ea își asigură existența prin mijlocirea raporturilor pe care le generează, creând spațiul potrivit pentru a le oferi. Artistul pretinde de la acest joc de linii o forță secretă care face din opera sa un tot animat. Datorită unui desen precis, plin de vervă și finețe, personajele sunt mai vii, mai articulate în atitudinile și mișcarea lor. Nota de autenticitate se resimte începând cu împărțirea suprafețelor până la cele mai mici detalii ale picturii.

Grația personajelor, atât la interior cât și la exterior, este sporită de conturarea siluetelor cu rânduri de perle în relief; acestea sunt folosite și la împodobirea coroanelor, a pălăriilor, mânecuțelor și bordurilor veșmintelor și pe oricare alt element căruia pictorul a dorit să-i sporească în final valoarea decorativă. În multiplele sale cercetări, ing. chimist Ioan Istudor a stabilit compoziția acestor perle ca fiind realizate prin punctarea cu pensula încărcată a unui amestec compus din alb de var și caseinat de calciu. De asemenea, analizele efec-

tuate au pus în evidenţă prezenţa unui liant proteic în albul folosit la trasarea luminilor şi a liniilor de contur finale. Dacă ţinem seama de ponderea pe care o are albul în pictura întregului ansamblu, precum şi de modelajul laborios al zonelor de lumină, se înţelege utilitatea adaosului de liant albului de var pentru ultimul ton al picturii când suportul probabil că îşi pierduse într-o oarecare măsură umiditatea necesară unei înglobări perfecte în crusta de carbonat de calciu a ultimului strat de culoare adăugat.

Astfel, pictura de la Arbore ilustrează peste veacuri nu doar potenţialul creativ al pictorului ci şi preocuparea acestuia de a realiza o operă durabilă. Primul aspect care nu se mai repetă în tot ansamblul este acela întâlnit în conca altarului unde, pentru realizarea fondului corespunzător zonei de pământ, verdele este aşternut peste un strat de pigment argilos. Interesant este faptul că pictorul nu a repetat acest procedeu care s-a dovedit a nu fi viabil în timp în cazul fondurilor dar nu a renunţat la accentuarea veşmintelor realizate cu albastru azurit pe o bază de culoare roşie de natură argiloasă.

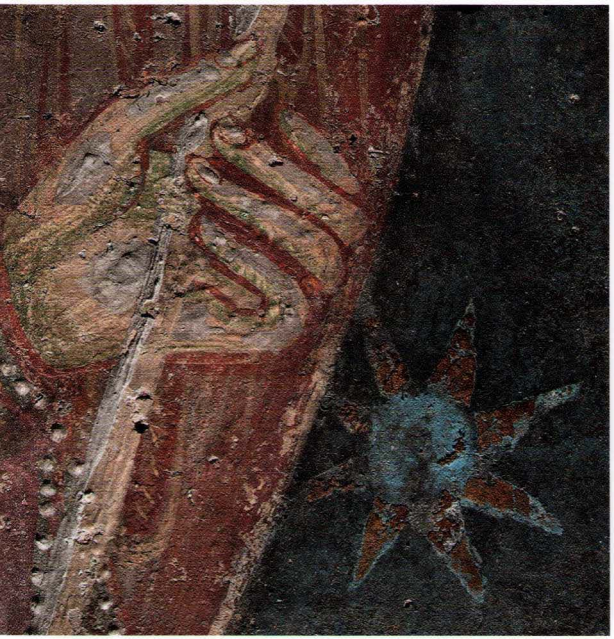
Experimentul descoperit la nivelul fondului verde din conca altarului ar putea fi un argument pentru începuturile picturii bisericii lui Luca Arbore. Existenţa unui ştraif cu o lăţime de aproximativ 10 cm. în partea inferioară a fondului desemnat să reprezinte pământul, în care verdele este aşezat pe un fond negru, se datorează reîmpărţirii suprafeţei. Registrul imediat următor dedicat *Sf. Prooroci* a fost proiectat iniţial mai lat, ulterior a fost îngustat, astfel încât să cuprindă perfect cele douăsprezece medalioane, iar fresca proaspăt aşezată care depăşea faşa roşie din partea superioară a fost integrată fondului verde din registrul superior. Diferenţa de calitate, evidentă şi în prezent, între cele două suprafeţe învecinate nu a trecut neobservată nici de către pictor, ceea ce l-a determinat să nu mai repete această experienţă şi să aştearnă fondul verde, la fel ca şi cel albastru, pe un strat de negru de cărbune şi nu pe un strat de terra brun.

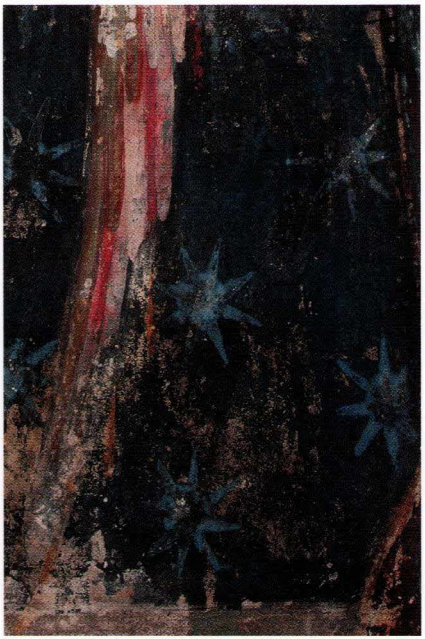
În aceeaşi ordine de idei, *Ciclul Patimilor*, ilustrat în altar, prezintă unele transformări care au ca punct de pornire schimbarea deciziei pictorului; în timpul lucrului, schimbă cromatica clădirilor din fundalul scenelor ori modifică proporţia personajelor de la o scenă la alta în cazul celor două secvenţe din *Împărtăşirea Apostolilor* ce au, de obicei, o reprezentare în oglindă. Aceste aspecte ar putea fi argumente pentru începerea realizării picturii din altar.

Mergând pe acest considerent, trebuie să admitem că registrul ierarhilor din altar a fost lăsat să fie pictat la finalizarea picturii din naos,

Altar, detalii cu albastru azurit conservat mai bine în zona unde au fost poleituri

De remarcat în pictura de la Arbore calitatea şi grosimea foiţei de aur





deoarece proplasma *Ierarhilor* este asemenea picturii din naos de la registrele inferioare. După terminarea scenelor din altar, e posibil ca pictorul să se fi ocupat de calota naosului, în care se observă aceeași manieră de tratare a portretelor, cu unele modificări în ceea ce privește modelajul realizat în suprapunerea tonurilor. Culoarea verde a proplasmei se schimbă în ocru de la nivelul *Ciclului Minunilor* și continuă să fie la fel în registrul *Patimilor*. De remarcat este faptul că această împărțire se realizează pe registre și totodată împarte distribuirea în cazul semicalotelor de pe absidele laterale.

Apostolii din *Pogorârea Sfântului Duh* din semicalota absidei de sud și personajele din scenele pictate în lunetele care flanchează această mare sărbătoare păstrează proplasma verde folosită în altar și turlă, pe când în pandant, în scena *Răstignirii lui Iisus*, proplasma chipurilor se aliniază cromatic cu cea din scenele pictate în registrele din naos. Acest aspect ar putea fi pus pe seama distribuției schelelor în biserică în momentul realizării picturii. Între căutările pictorului se poate încadra și schimbarea opțiunii în cazul registrului inferior din naos, cu reprezentarea *Sfinților Militari*.

Presupunem că după finalizarea scenelor din naos a îndepărtat schelele și a trecut la pictarea *Sfinților Ierarhi* din altar, după care a revenit în naos unde a pictat registrul *Sfinților Militari*. Această supoziție are la bază, din nou, modificarea proplasmei portretelor. Este adevărat că portretele de la nivelul acestui registru nu sunt cele originale, ci ele au fost înlocuite, cel mai probabil în epocă, pentru a remedia un act de vandalism, însă de la distrugere au scăpat portretele *Sfinților Doctori fără de arginți* pictați în glaful ferestrelor. Astfel, putem afla acum, că pentru realizarea portretelor de la acest nivel pictorul revine la o proplasmă verzuie și la modelajul luminilor prin condensarea alburilor pe reliefuri, diminuate prin transparență la granița cu zona de umbră. Cercetările pictorului în materie de tehnică, rezolvări stilistice și compoziționale cunosc o trecere gradată, pornind din altar, continuând cu naosul și pronaosul.

În cazul picturii exterioare se observă în modul de distribuție a scenelor, care aproape că împart fațadele, nu fără o trecere gradată între monumental și miniatură, aceeași interogare interioară care a stat la baza realizării unui ansamblu de pictură murală omogen și totodată diferențiat prin nota de prospețime adăugată fiecărei etape de lucru. Urmărind îndeaproape acest parcurs, pot fi întrezărite frământările lăuntrice generate de căutările tehnice și expresive ale pictorului, care dau măsura unui ansamblu de pictură murală original și desăvârșit.

Roșu cinabru bine conservat (stânga) și alterat sub influența luminii (dreapta)

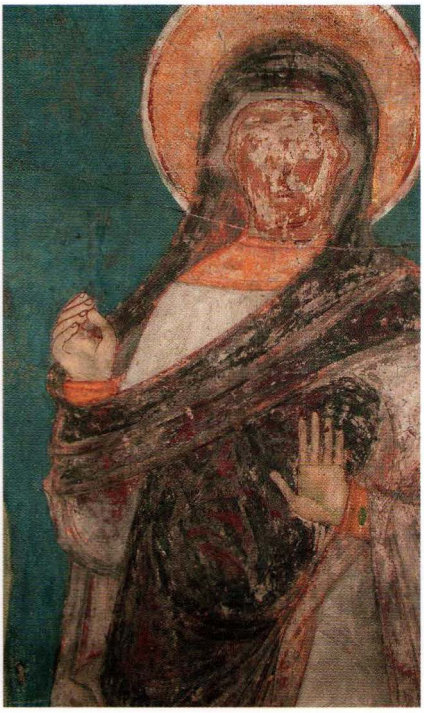
Transformări cromatice ale picturii murale

Cei circa 500 de ani s-au imprimat în structura întregului ansamblu de pictură murală. Fie că este vorba de interior sau de exterior, pictura a căpătat acea adumbrire specifică îmbătrânirii materiei denumită în termeni de specialitate *patină*. Într-o accepțiune mai largă, termenul include și alterările cromatice ireversibile suferite de pigmenții roșii[6] – roșu cinabru și miniu de plumb. „*Culoarea roșie pe bază de oxid de fier suferă și ea o înnegrire lentă, însă insuficient clarificată.*[7]"

În întreg ansamblul interior al bisericii se remarcă unele drapaje pictate cu roșu cinabru. Acesta, sub acțiunea luminii a suferit în timp al-

6 „Modificările suferite de pigmenții roșii intră în categoria patinelor fiind considerate alterări normale." (Ing. Ioan Istudor, „Unele probleme privind curățarea, dezinfectarea și fixarea picturilor murale, apărute cu prilejul restaurării bisericii fostei mănăstiri Humor", în Buletinul Monumentelor Istorice nr. 3 din 1973, p. 56).

7 Ibidem.



terări cromatice, astfel încât stratul de culoare în care a fost folosit acest pigment se găseşte acum în diverse trepte de intensitate. Culoarea cinabrului s-a păstrat în forma iniţială, sau cel mai aproape de aceasta, în pictura din conca absidei altarului. În naos, pe lângă faptul că stratul de culoare care conţine cinabru nu mai este atât de bine păstrat, pigmentul şi-a pierdut din strălucire, nuanţele sunt pale şi de cele mai multe ori combinate cu griuri. Transformarea culorii roşii a cinabrului în negru se evidenţiază la nivelul veşmântului unei sfinte mu-

ceniţe din pronaos, peretele de nord, aflată în raza directă de lumină ce pătrunde peste zi prin uşa deschisă.

Faptul că acest pigment a fost folosit doar în pictura interioară, denotă că pictorii care şi-au desfăşurat activitatea în secolele XV-XVI cunoşteau această transformare a cinabrului[8].

8 „Cinabrul este un pigment mineral natural ce poate fi întâlnit în două forme: forma amorfă este neagră; de culoare roşie este doar forma cristalină. Nuanţele formei cristaline variază de la roşu strălucitor la roşu închis, în funcţie de gradul de măcinare a particulelor de pigment; deoarece are o mare greutate specifică (8,21) fi-

În pronaos, acolo unde veşmintele ierarhilor din *Sinoade* sunt împodobite cu toate elementele de vestimentaţie specifice, întâlnim frecvent mânecuţe, epitrahile, engolpioane şi coperţi de evanghelii înnegrite. La origini acestea erau de un roşu aprins, dat de calitatea cromatică a miniului de plumb – pigment cu o putere bună de acoperire, compatibil cu toate tehnicile de pictură, obţinut pe cale artificială, încă din antichitate, prin încălzirea ceruzei la 480°C [9].

Din punct de vedere chimic, acest pigment roşu este un oxid de plumb (Pb_3O_4). *„Nu rezistă la acizi şi la alcalii concentraţi şi nici la acţiunea hidrogenului sulfurat. Nu este stabil la lumină şi la aer, tinzând să devină brun închis deoarece trece în dioxid de plumb (PbO_2)"*[10].

Local, în special în zona inferioară, la nivelul cristalelor şi al draperiei apar câteva alterări accidentale cauzate de temperatura dezvoltată de flacăra lumânărilor poziţionate aproape de perete. Astfel, se observă înroşiri ale pigmenţilor ocru, înnegriri pe verde ori brunisări pe roşu, alterări cromatice care au preluat forma de flacără. Acest fenomen se explică prin faptul că pigmenţii argiloşi, care sunt amestecuri de aluminosilicaţi, a căror culoare depinde de gradul de hidratare a oxidului feric (în cazul ocrurilor, şi de conţinutul în fier, mangan şi apă pentru verdele de pământ), pierzând apa de hidratare îşi modifică culoarea (ocru trece în ocru roşu, ocru roşu trece în brun iar verdele de pământ tinde să se înnegrească).

Un caz cu totul particular este îngălbenirea suportului picturii şi implicit a stratului de culoare în jurul nişei de pe sud din absida altarului ca urmare a folosirii improprii a acestui spaţiu. Planul orizontal a fost scobit pentru a adăposti şi menţine jarul necesar topirii tămâiei. Temperaturile înalte dezvoltate pe parcursul desfăşurării serviciului liturgic a contribuit, în timp, la carbonizarea parţială a picturii. După îndepărtarea gudroanelor, suprafaţa păstrează urmele acestei carbonizări prin alterarea cromatică a zonei acoperită cu pictură din vecinătatea nişei (cristale şi partea inferioară a veşmântului *Sf. diacon Prohor* şi a ierarhului pictat deasupra nişei.

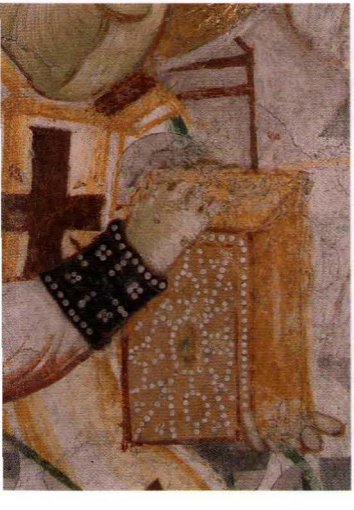
Transformarea miniului de plumb de culoare roşu intens - orange în negru

Detalii din pronaos

neţea particulelor de pigment este determinantă în obţinerea unui pigment strălucitor şi cu o putere mare de acoperire. Din punct de vedere chimic este o sulfură de mercur (HgS) obţinută pe cale naturală din minerale. Utilizat în toate tehnicile de pictură, cinabrul este un pigment rezistent la acţiunea agenţilor atmosferici, însă, sub influenţa luminii pigmentul de culoare roşie (cinabru) devine negru (metacinabru) prin schimbarea sistemului de cristalizare a particulelor de pigment. Astfel, varietatea cristalizată în sistem hexagonal trece în altă varietate amorfă cristalizată în sistem cubic". - Maria-Magdalena Drobotă, *"Forme de alterare ale pigmenţilor"*, în www.paginarestaurarii.ro

9 Ioan Istudor, *Noţiuni de chimia picturii*, Editura ACS, Colecţia Ştiinţific, pp. 110-112.

10 Ibidem, pp. 145-146.



La temperaturi înalte nu numai pigmenții argiloși suferă transformări, ci și pigmenți minerali naturali cum ar fi albastru azurit sau verde malahit. În condițiile în care este depășit pragul de 295°C are loc o reacție de descompunere a carbonatul bazic de cupru din structura chimică a azuritului și malahitului, în oxid de cupru de culoare neagră (tenorit)[11].

În condiții ambientale normale pigmenții pe bază de cupru sunt cei mai rezistenți. Rezistența lor se explică prin compatibilitatea deosebită a pigmenților cristalini cu liantul picturii *al fresco* în comparație cu pigmenții argiloși coloidali, la care se adaugă efectul antiseptic al pigmenților pe bază de cupru care nu favorizează evoluțiile biologice.

Cu toate acestea, azuritul și malahitul suferă transformări chimice care aduc și modificarea culorii dacă se află un timp mai lung sub influența umidității. Persistența umidității, de regulă, este rezultat al stagnării apei provenite din sol și ascensiunea prin capilaritate în pereții clădirii, ori defecțiuni la nivelul acoperișului și a sistemelor de scurgere care permit infiltrarea apelor pluviale în zona superioară a construcției. Indiferent de sursa de proveniență, albastrul azurit, în prezența umidității se transformă în verde malahit. În cazul verdelui malahit, acesta se închide la culoare dacă umiditatea persistă. De fapt, orice suprafață afectată de umiditate va suferi o alterare cromatică de acest gen, după cum se poate observa în zona superioară a fațadei de sud și mai evident la absida altarului.

Alterarea ocrului galben în zonele expuse la flacăra lumânărilor

Detalii din altar și pronaos

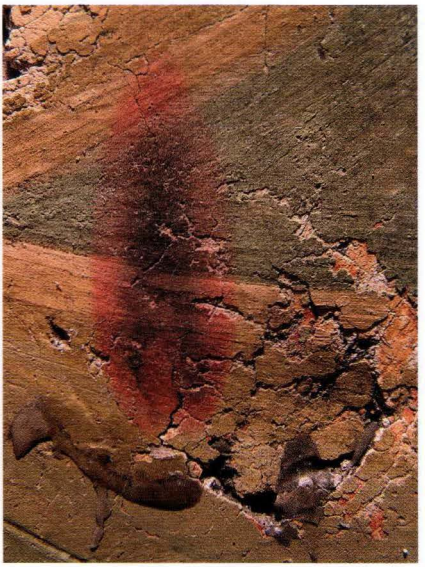
Transformarea albastrului azurit în verde poate fi cu ușurință observată pe fondul *Judecății de Apoi* de pe fațada de sud, sub formă de insule diferit nuanțate. Tot pe această fațadă se evidențiază o formă de alterare cauzată de vecinătatea pigmenților pe bază de cupru cu albul de var folosit la aureole sau blicurile albe aplicate pe zonele de lumină în compoziția cărora, pe lângă var deshidratat și măcinat, intră și un liant proteic cum ar fi caseinatul de calciu.

Alterarea alburilor în prezența pigmenților pe bază de cupru se traduce la nivel vizual prin colorarea în violet, fenomen chimic cunoscut în literatura de specialitate cu denumirea de „reacția biuretului"[12].

O altă formă de degradare a azuritului este combinarea acestuia cu ionii

11 Ioan Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, Editura ACS, Colecția Științific, București, 2011, p. 115.

12 Ioan Istudor, *Altération de la couleur observées sur les peintures murales des églises de Bucovine*, „Colloque sur la conservation et la restauration des peintures murales", Suceava, Roumanie, Juillet, 1977, p. 24 și Oliviu Boldura, *Pictura murală din nordul Moldovei. Modificări estetice și restaurare*, Editura ACS, Colecția Științific, ediția a II-a, București, 2013, pp. 64-65.



de clor ajunşi accidental pe suprafaţa picturii; în condiţii de umiditate, azuritul se transformă în cloruri bazice de cupru $CuCl_2$ $3Cu(OH)_2$ (atacamit şi paratacamit). Pigmenţii pe bază de cupru sunt solubili în acizi (chiar şi cei mai slabi); sub acţiunea bazelor tari trece în oxid de cupru negru (tenorit)[13]. În cazul de faţă, localizarea bisericii într-o zonă de deal spre munte, departe de sursele industriale de poluare, presupune o atmosferă din care lipsesc compuşii chimici implicaţi în procesele de degradare semnalate în acest paragraf. Totuşi, am considerat necesar să le expunem pentru a sublinia sensibilitatea pigmenţilor pe bază de cupru. Prezenţa azuritului şi a malahitului impune o abordare metodologică diferenţiată în cadrul procesului de conservare-restaurare comparativ cu suprafeţele cu strat pictural în compoziţia căruia nu intră aceşti pigmenţi.

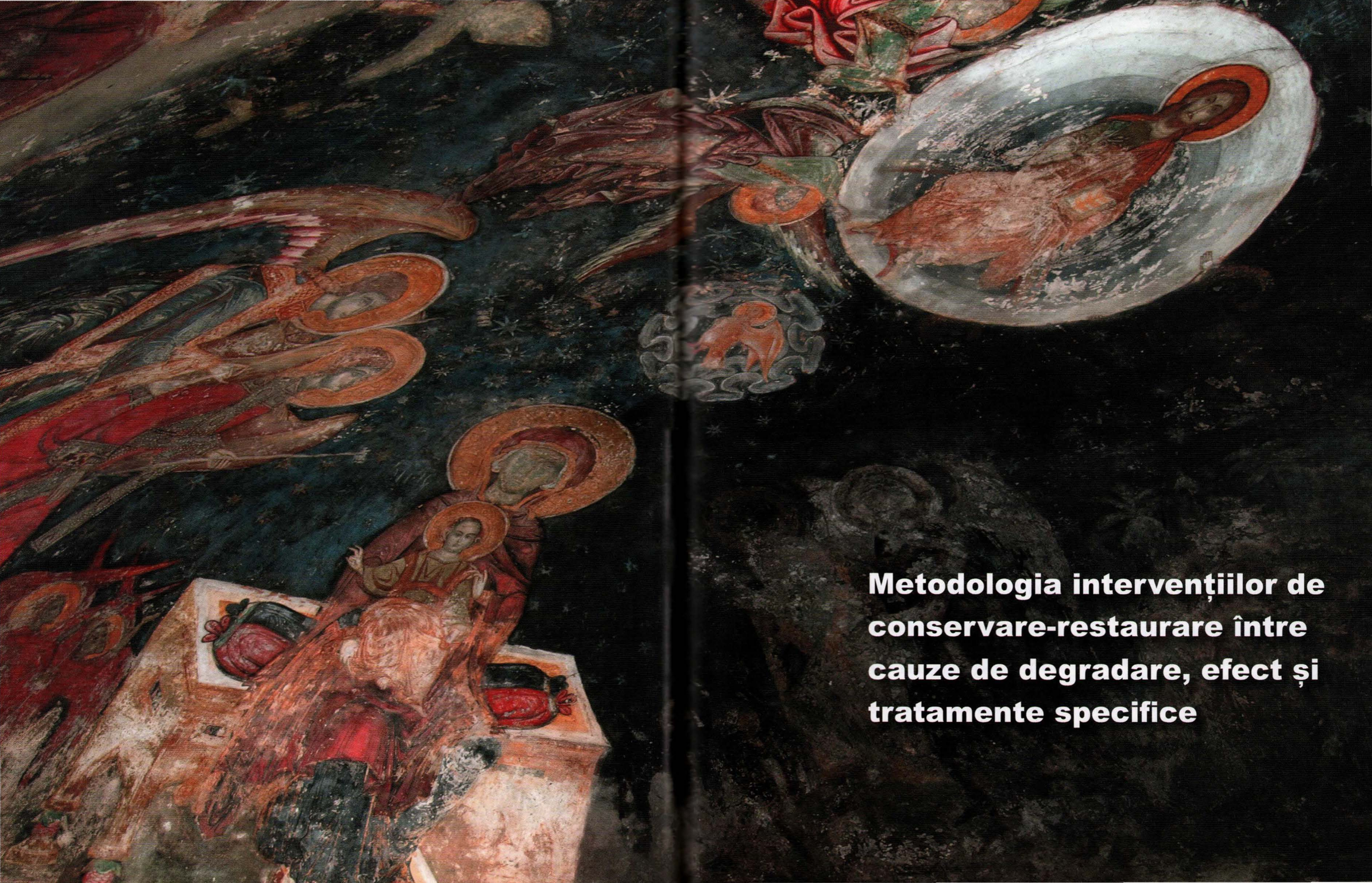
Când soarele apune, faţada de sud primeşte o lumină care pune în evidenţă graţia personajelor ilustrate în registrul inferior – un *Deisis* de o dezvoltare compoziţională remarcabilă. Chiar dacă aceste personaje şi-au pierdut mantia policromă, silueta lor se evidenţiază prin traseele inciziilor şi în special prin conturarea veşmintelor cu o decoraţie devenită

13 Ioan Istudor, *Consideraţii tehnice asupra unor picturi murale din România (epocile antică, medievală, modernă)*, în Revista Monumentelor Istorice, nr. 1 din 2001-2003, pp. 76-100.

Transformarea albastrului azurit în verde malahit

specifică acestui ansamblu de pictură; puncte albe în relief care par să sugereze prețiozitatea perlelor.

În urma analizelor de specialitate s-a stabilit că aceste perle au fost adăugate la final prin punctarea unui amestec constituit din alb de var și un liant proteic. Judecând după durabilitatea în timp, consistență și omogenitate și nu în ultimul rând calitatea cromatică dobândită de alburile folosite la final pentru a marca în întreaga pictură zonele de lumină, înclinăm să credem că pensula a fost încărcată cu aceeași materie folosită la aplicarea perlelor în relief. În absența unui fundament științific nu putem afirma cu certitudine că toate alburile conțin un liant proteic.



Metodologia intervențiilor de conservare-restaurare între cauze de degradare, efect și tratamente specifice

Procesul de restaurare presupune o cercetare permanentă impusă de situațiile particulare întâlnite de la o suprafață la alta, prin amplasare (latura de nord fiind diferită de cea de sud sau registrele superioare față de cele inferioare)[14].

Conservarea picturilor murale de la biserica din Arbore a fost afectată în timp de diverși factori – unii naturali și firești având în vedere vechimea monumentului, dar și alții produși în mod intenționat sau din nepăsare. Abordarea propusă în acest capitol, de prezentare a cauzelor, a efectelor și a tratamentelor aplicate, are scopul de a oferi cititorului o imagine de ansamblu asupra conservării monumentului. Totodată, proprietarii sau administratorii de monumente – case, palate sau edificii de cult – pot folosi informațiile prezentate pentru a înțelege mecanismele de degradare ale propriilor construcții avute în grijă, pentru o cât mai bună conservare a acestora. Informațiile de specialitate privind tratamentele aplicate sunt utile specialiștilor din domeniu ca experiență împărtășită de colegii restauratori. Nu recomandăm în niciun fel folosirea soluțiilor indicate în metodologia aplicată la acest monument de către alți colegi restauratori fără efectuarea de teste prealabile la alte monumente ce se dorește a fi restaurate, și în niciun caz efectuarea de intervenții de către persoane fără studii și experiență în domeniu.

Biserica din Arbore este în prezent monument UNESCO și prin această calitate dobândită în 1993 ar trebui să se bucure de o atenție specială din partea autorităților și a specialiștilor în ceea ce privește conservarea sa.

De-a lungul timpului, perioadele lungi în care monumentul a avut un acoperiș degradat sau chiar neacoperit, fără trotuar sau cu unul impropriu, intervențiile greșite sau cu materiale incompatibile cu cele originale au influențat semnificativ evoluția unor degradări. Desigur, în ceea ce privește unele intervenții anterioare,

14 În partea de cercetare din faza de proiectare restauratorul nu are acces la toată suprafața picturii și face aprecieri limitate, la suprafețe restrânse, aceasta putând fi considerată doar o cercetare preliminară cu caracter orientativ. De aceea, restaurarea în sine presupune o cercetare permanentă, ca o completare a proiectului general, adaptat la situațiile și problemele particulare identificate pe suprafața picturii. Este adevărat că unele operațiuni par a avea un caracter repetitiv dar limitat, acestea fiind precedate și verificate de testele făcute în prealabil, la fața locului.

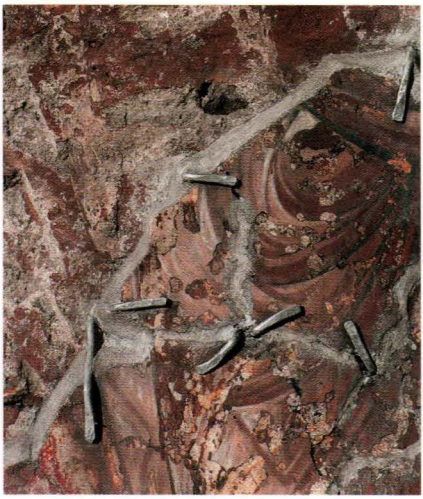
folosirea anumitor materiale a fost condiționată de cunoștințele existente în acel moment cât și de accesul limitat la produse ori soluții optime ca urmare a restricțiilor impuse de diferite sisteme de conducere. În acest sens amintim că în anii '70 ai secolului trecut, deși restauratorii care au efectuat intervențiile de urgență cunoșteau anumite procedee metodologice eficiente, au fost nevoiți să își adapteze intervenția la puținele materiale existente și să găsească soluțiile cele mai potrivite în funcție de acestea.

Stabilirea metodologiei de lucru a fost o căutare continuă la acel început de drum. Îndepărtarea depunerilor și acumulărilor consistente în condițiile unui strat de culoare sensibil prin pierderea coeziunii și adeziunii la stratul suport a fost încercarea noastră cea mare în condițiile în care, la începuturi fiind, nu aveam hârtie japoneză ci doar folie din plastic și rulouri din cauciuc prin care se făcea presarea acestor forme de degradare. Lipsa unor materiale adecvate trebuia suplinită de îndemânarea, exigența și răbdarea restauratorilor. Între timp s-au definit metodologiile, avem acces la o mare varietate de materiale asupra cărora trebuie, în schimb, să facem o selecție riguroasă, în spiritul adaptării la principiile de restaurare și la compatibilitatea lor cu substanța originală a picturii.

Degradarea picturilor ca efect al umidității de infiltrație

Despre creșterea abundentă a vegetațiilor pe bolțile monumentului, în lipsa unui acoperiș, avem informații transmise prin viu grai de la bătrânii satului sau mențiuni scurte în unele materiale scrise[15]. Astfel, pentru circa un veac, acumulările de pe biserica astfel descoperită și formarea unui microsol au permis dezvoltarea unei vegetații abundente cu tendința de dislocare a zidăriei. Umiditatea de infiltrație și rădăcinile arbuștilor au dus treptat la alterări cromatice ale stratului de culoare, la desprinderi și dislocări ale stratului suport, purtător al veșmântului policrom și, ulterior, la prăbușirea unor

15 Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 17.



Un sistem de agrafe din aluminiu a fost introdus în structura de zidărie într-o intervenție mai veche, pentru a asigura marginile desprinse ale picturii

arii extinse de pictură murală. Rezultatul a fost pierderea la interior a circa 90% din pictura bolților din pronaos și a unor suprafețe semnificative din naos iar la exterior apariția unor lacune extinse, din care astăzi cele mai vizibile sunt pe fațadele de sud și vest iar pe latura de nord au mai rămas, vizibile după decaparea tencuielilor de reparație, doar urme insulare ale stratului suport al picturii.

Pictura prăbușită de-a lungul timpului nu a fost recuperată. Mici fragmente au fost găsite în curtea bisericii la săparea gropilor de var.

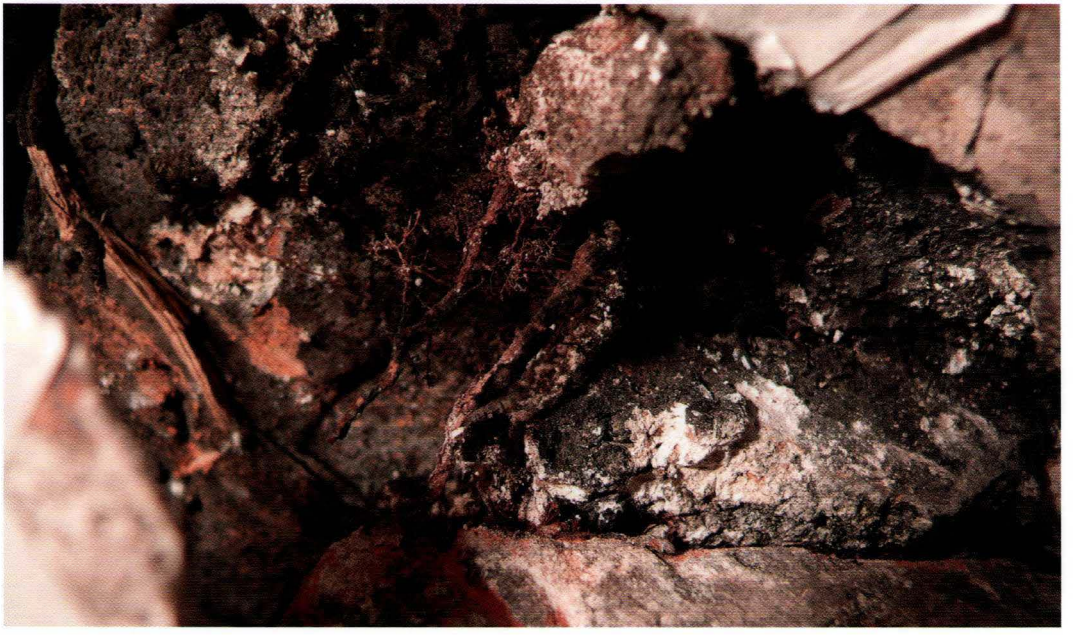
Într-o încercare de a asigura pictura desprinsă de suport în timpul unei intervenții anterioare anilor '70, marginile desprinse ale picturii au fost fixate cu un sistem de agrafe de aluminiu. Acestea aveau formă de „L", cu o parte infiptă în structura de zidărie și cu alta susținând pictura murală. În intervențiile recente acestea au fost îndepărtate după consolidarea stratului suport desprins.

Pictura conservată la exterior în jurul lacunelor prezintă și ea urme clare ale procesului fizico-chimic la care a fost supusă prin degradări sau alterări cromatice sub formă de întunecări ori transformări ireversibile – cum este de pildă albastrul azurit transformat în verde malahit[16].

Efectul acțiunii repetate a umidității de infiltrație provenită din apele

16 Ioan Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, Editura ACS, Colecția Științific, București, 2011, pp. 113-114, și Oliviu Boldura, *Pictura murală din nordul Moldovei. Modificări estetice și restaurare*, Editura ACS, Colecția Științific, ediția a II-a, București, 2013, pp. 60-65.

O serie de mici fragmente dislocate au fost extrase și replantate
Sub unele dintre acestea s-au observat rădăcini de arbuști și un microsol format în timpul când biserica nu avea acoperiș
După curățarea suprafeței și îndepărtarea materialelor străine, suprafețele au fost chituite și fragmentele replantate



meteorice s-a transpus și prin solubilizarea și recristalizarea sărurilor sau prin fixarea depunerilor de praf și fum pe suprafața picturii interioare.

Prin intervențiile de restaurare din anii 1974 și 1975[17] s-a urmărit îndepărtarea rădăcinilor uscate dintre cărămizi ori ajunse la suprafața picturii, consolidarea marginilor fracturate, injectarea stratului suport desprins și îndepărtarea mecanică a crustelor insolubile de săruri. Trebuie menționat că la acea vreme singurul consolidant disponibil și folosit de noi era caseinatul de calciu[18]. În timp, s-a dovedit că acest produs organic nu și-a îndeplinit funcțiunea de adeziv[19], având un indice de contracție mare.

Ulterior, prin intervențiile recente de conservare-restaurare s-a revenit cu această operațiune folosind un consolidant pe bază de var hidraulic, cu caracter de umplere și adeziune[20]. Câteva mici fragmente de pictură dislocate au fost extrase și replantate. În urma detașării fragmentelor au fost identificate rădăcini uscate de arbuști.

Efectul umidității de capilaritate

Acțiunea umidității este vizibilă și în partea inferioară a zidurilor, prin umiditatea de capilaritate. Deși efectul nu a fost de aceeași amploare ca umiditatea provenită din infiltrație, cea de capilaritate acționează local și în prezent.

În faza preliminară a intervențiilor noastre de la exterior, în anii '80, s-au efectuat măsurători ale parametrilor umidității ascensionale prin capilaritate care se ridica peste profilul din piatră. Acest fapt era cauzat de rostuirea cu ciment a soclului din piatră, corelată cu trotuarul perimetral turnat din beton armat[21], în care sunt încastrate pietre de râu. Cimentul a fost turnat până lângă monument, iar la interior, pentru a acoperi sistemul electric s-a folosit același material pe lângă zidurile acoperite cu picturi murale.

Solul astfel „căptușit" nu a mai permis evaporarea apei la nivelul său,

17 Operațiunile au fost executate în regim de urgență de o echipă a Direcției Monumentelor Istorice formată din Dan Mohanu și Oliviu Boldura, coordonată de Tatiana Pogonat.

18 Ioan Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, Editura ACS, Colecția Științific, București, 2011, pp. 210-211.

19 Oliviu Boldura, *Pictura murală din nordul Moldovei. Modificări estetice și restaurare*, Editura ACS, Colecția Științific, ediția a II-a, București, 2013, p. 151.

20 Sunt consolidanții săraci în săruri cunoscuți, din categoria P.L.M - A, AL, M, sau S. În prezent sunt mai multe firme care produc asemenea consolidanți dar sub alte denumiri comerciale.

21 Acest trotuar s-a executat în anul 1956 pe baza unui proiect întocmit de Direcția Monumentelor Istorice în 1955.

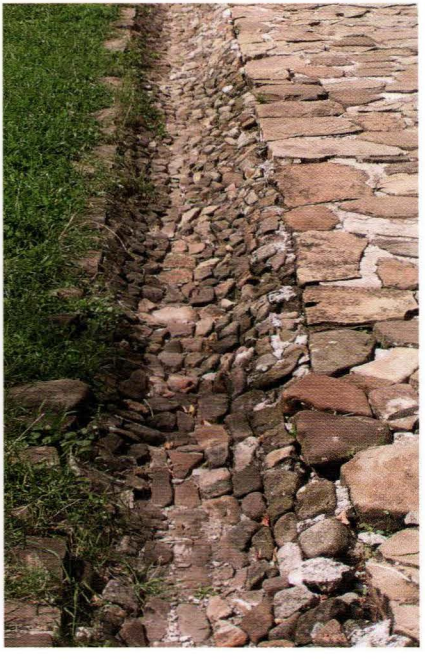
umiditatea urcând în zid, prin capilaritate, până deasupra profilului din piatră.

Ca o primă măsură s-au îndepărtat rostuirile cu ciment de la soclu și suprafața a fost lăsată să se usuce mai bine de un an. Apoi au fost reluate măsurătorile de umiditate prin care s-a evidențiat o scădere semnificativă a acesteia. Ulterior, rosturile de la soclu au fost chituite cu mortare pe bază de var și adaus hidraulic alcătuit din pulberi și granule de cărămidă care au ca scop absorbția și eliminarea cu ușurință a umidității.

Cimentul din apropierea picturii a fost îndepărtat și de la interior, lacunele fiind umplute ulterior cu un mortar pe bază de var-nisip.

Ca urmare a intervenției noastre umiditatea de capilaritate a scăzut până la nivelul trotuarului dar stagnează în interior, în zona tabloului funerar din arcosoliu aflat pe latura de sud din pronaos, unde procesul de recristalizare a sărurilor este activ, producând din nou exfolieri ale stratului de culoare. În aceste condiții trebuie înlocuit de urgență trotuarul perimetral și apoi reluate operațiunile de extragere a sărurilor și stabilizare a stratului de culoare din zona afectată.

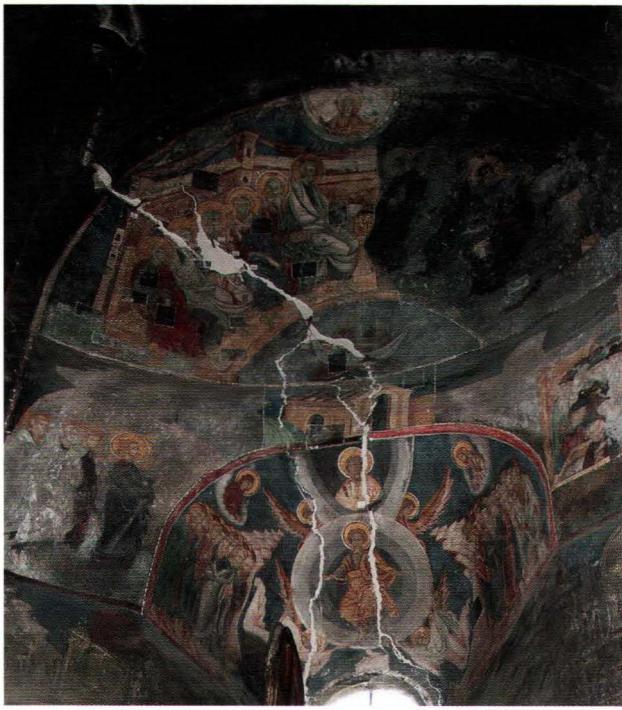
Trotuarul și rigola bisericii, detalii de pe latura de sud



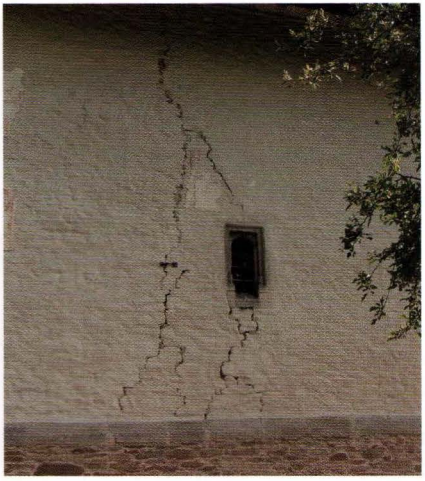
Degradări structurale - impactul asupra picturilor murale

Menţionate în diferite documente de arhivă, degradările structurale au constituit o veche preocupare a Direcţiei Monumentelor Istorice. Din păcate, diversele soluţii tehnice aplicate local au avut doar un efect parţial[22]. Astfel, injectările cu ciment efectuate în crăpătura de pe latura de nord au avut un traseu aleatoriu de dispersare, necontrolat, fără a umple golurile de pe direcţia dislocărilor de zidărie. Cercetările noastre stratigrafice au arătat o lipsă de omogenitate şi aderenţă la materialele originale de legătură ale zidăriei. În plus, menţionăm că o fisură îngustă s-a observat în 2007 la nivelul unei chituiri efectuată în anii '70 într-o lacună a stratului suport, aflată în naos, sub fereastra de pe latura sudică şi în continuarea unei crăpături extinse până la bolţi. Deşi dimensiunile fisurii erau reduse, apariţia acesteia poate fi o dovadă a mişcărilor existente la nivelul structurii de zidărie.

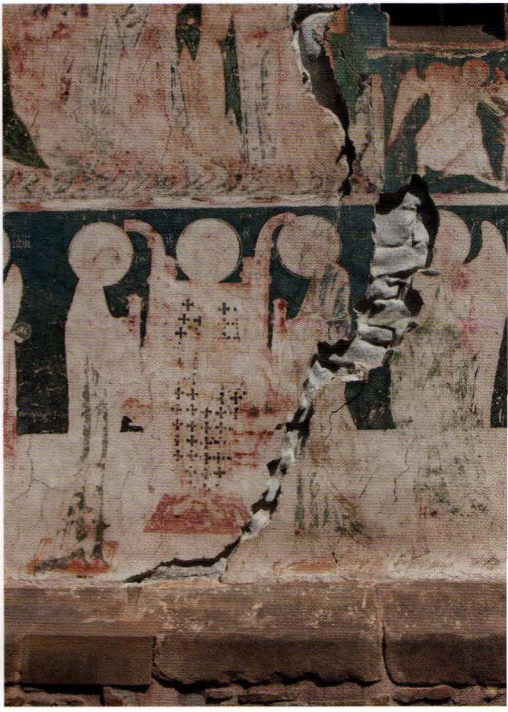
Prin intervenţiile asupra picturii s-au făcut consolidări şi asigurări ale marginilor fracturate cu mortare de var şi consolidanţi compatibili, au fost montate drenuri de injectare în profunzimea zidăriei şi au fost lăsate vizibile fisurile şi crăpăturile extinse.



22 Probabil că singura măsură oportună a fost turnarea pe zona superioară a zidăriei a unei centuri perimetrale din beton pe toată grosimea acesteia.



Degradările apărute la nivelul structurii de zidărie au fost preluate și la nivelul picturii murale



Se oferă astfel arhitecților și inginerilor specialiști în structuri istorice accesul nealterat la informație.

Intervențiile de consolidare structurală se impun în prezent, dar orice propunere trebuie să țină cont de prezența picturii murale care dă valoarea monumentului. Sunt excluse în acest sens extragerile de pictură, injectările cu ciment sau alte produse bogate în săruri, ori alte intervenții care afectează pictura murală[23].

Degradarea picturilor originale prin intervenții istorice și repictări

Aceste intervenții, de refacere sau repictare a unor suprafețe cu pictură, din fericire sunt reduse ca extindere la pictura din Arbore, dar cele existente și-au lăsat amprenta ireversibil. Sunt abordați local, din motive diferite portrete, sfinți, sau un mic registru, după cum vom prezenta foarte pe scurt în cele ce urmează.

23 Trebuie menționat că inginerul Constantin Pavelescu a întocmit în anii din urmă un proiect complex, într-o viziune modernă, care să nu afecteze existența valoroaselor picturi murale de la Arbore. Din păcate, proiectul nu a mai fost pus în operă și lucrurile au rămas în aceeași stare. Un proiect nou ar putea avea ca punct de plecare propunerile inginerului Constantin Pavelescu, adaptate desigur la noile cercetări.

Refacerea tabloului votiv cuprinde familia ctitorului Luca Arbore și macheta bisericii. Scara personajelor a fost micșorată iar biserica reluată sub altă formă

Potrivit detaliilor tehnice, se pare că prima refacere realizată este localizată la tabloul votiv de pe peretele de vest al naosului. Motivul ar putea fi intuit ca o comandă din partea unui urmaş al lui Luca Arbore de a „actualiza" datele existente la nivelul numărului copiilor reprezentaţi. Dacă am aprecia că a fost o revenire impusă de degradarea scenei, ne întrebăm de ce personajele au fost micşorate şi forma bisericii modificată?! Noul pictor ar fi putut foarte bine să respecte şi să continue linia personajelor parţial tăiate de lacună, „reconstruind" în câmpul lacunar mult mai uşor dacă păstra scala iniţială.

Noua pictură reia biserica sub altă formă – fără turlă pe naos ca în prima reprezentare[24] –, cuprinde reprezentarea a 5 copii şi a Iulianei, soţia lui Luca Arbore, o parte din veşmântul acestuia şi al Arhanghelului Mihail.

Este, desigur, o presupunere a motivului intervenţiei, dar nu este exclus ca inscripţia pictată, probabil *a secco*, în apropiere, chiar în grosimea uşii, să aibă legătură cu această refacere. Din punct de vedere tehnic şi artistic refacerea este net inferioară picturii din restul bisericii.

24 O parte din prima reprezentare a bisericii poate fi văzută lângă zona cu reparaţie. Acoperită probabil superficial cu un strat fin de mortar aceasta poate acum să fie văzută fiind conservată de noi în forma găsită.

Urme vizibile ale vandalizării intenționate a picturii murale. Detalii din naos și pronaos

La nivelul tabloului votiv se observă urme de obiecte tăioase și reparații chiar și pe a doua reprezentare a ctitorului - mâna dreaptă și portretul acestuia

Imaginea în lumină razantă pune în evidentă completarea ulterioară a portretului (dreapta)

La nivelul tabloului votiv au urmat apoi alte intervenții de reparație suprapuse atât picturii originale cât și refacerii menționate anterior. De această dată este mai clar motivul – completarea unor zone mutilate. Aprecierea noastră are la bază urmele de lovituri din apropierea unor lacune. Sunt completate cu această ocazie unele portrete – cum ar fi cel al lui Luca Arbore și al Sfântului Ioan Botezătorul – sau zone lacunare de mici dimensiuni, situate în câmpul picturii originale sau a celei refăcute.

De altfel, acest tip de intervenție este ușor de identificat în toată biserica la nivelul registrului inferior precum și în pictura tabloului funerar

din arcosoliu[25].

O primă presupunere este că s-a dorit înlocuirea din motive estetice a portretelor sfinților mai apropiați de ochiul privitorului. Analiza atentă și sistematică a tuturor lacunelor și revenirilor de această natură și identificarea unor intervenții în apropierea unor portrete, fără însă a le cuprinde și pe acestea, ne determină să considerăm că s-a realizat o reparație a unor lovituri existente.

Au rămas neatinse de această intervenție portretele sfinților din altar, câteva portrete ale sfinților și mucenițelor din pronaos iar din tabloul votiv funerar, chipul celor doi copii și fețele heruvimilor care încheie compoziția, pe intradosul arcului. Așadar, în tabloul funerar au

25 Geanina Roșu, *Tabloul funerar din pronaosul bisericii Arbore. Semnificații. Restaurare*, în Revista Monumentelor Istorice, nr. 1/2001-2003, pp. 22-27.

fost înlocuite toate celelalte portrete – fie cele situate pe suprafața verticală, fie pe intradosul arcosoliului, iar în tabloul votiv a fost înlocuit și portretul lui Luca Arbore. Astfel, putem observa că niciunul dintre portretele originale ale ctitorului Luca Arbore ori al soției sale, Iuliana, nu se mai păstrează în această biserică.

Refacerile amintite mai sus, efectuate, am putea spune, în epocă, au fost toate realizate *al fresco*. În procesul de conservare a picturilor desfășurat de noi, toate chituirile din această etapă, purtătoare de pictură sau urme ale acesteia, au fost păstrate ca etape istorice importante în evoluția monumentului.

După mai bine de două secole a fost rândul tehnicilor „moderne" de pictură să își pună amprenta asupra monumentului. De această dată vorbim de dorința de-a avea ceva „nou și frumos".

Imagini comparative - înainte, în timpul intervențiilor și la final - cu reprezentarea Sf. Ioan Botezătorul

Fațada de sud, timpanul ușii de acces în biserică

Primul afectat de noile tendințe a fost timpanul de deasupra ușii de la intrarea în biserică unde sfântul Ioan Botezătorul a primit în 1842[26] un chip occidentalizat, o aureolă brăzdată de raze și un cer învolburat împrejur. Tehnica de lucru a repictării a fost *a secco* pe grund, aderența la pictura originală fiind obținută prin frecare, posibil cu o perie, și martelarea neuniformă, în special spre centrul scenei picturii celei dintâi.

Se pare că o acțiune extinsă de înnoire a cuprins monumentul în 1847.

Printre urmele ajunse până la noi am identificat un tetrapod în naos, repictarea Maicii Domnului și a întregului registru cu îngeri și apostoli din pronaos, perete est, precum și a Sfintei Sofia de pe peretele de nord al aceleiași încăperi.

Aceste repictări au fost efectuate în culori de ulei și, din fericire, fără o încercare de martelare în vederea asigurării aderenței, ba chiar și fără o descărcare a suprafeței de depunerile acumulate. Prin repictare, Maica Domnului cu veșmântul ei auriu atât de strălucitor, mai rar întâlnit, cu portretul fin modelat, format din suprapuneri de pensulație ce dau o textură măruntă stratului de culoare, a fost acoperită cu o pictură cu un puternic aspect occidentalizat[27].

Abordarea noastră pentru aceste suprafețe a debutat cu o cercetare stratigrafică foarte atentă a tuturor detaliilor existente, cu analize de laborator, cu descărcarea suprafeței de depuneri pentru a identifica mai bine calitatea repictării, și cu discuții în comisii de specialitate. S-a încercat astfel să se ia o decizie potrivită în ceea ce privea conservarea sau îndepărtarea acestor repictări. S-a ținut cont în primul rând de calitatea picturii originale, cunoscută ca parte a ansamblului mural, și de starea de conservare a picturii originale și a repictării, dar și de ce ar presupune pentru stratul de culoare original conservarea repictării.

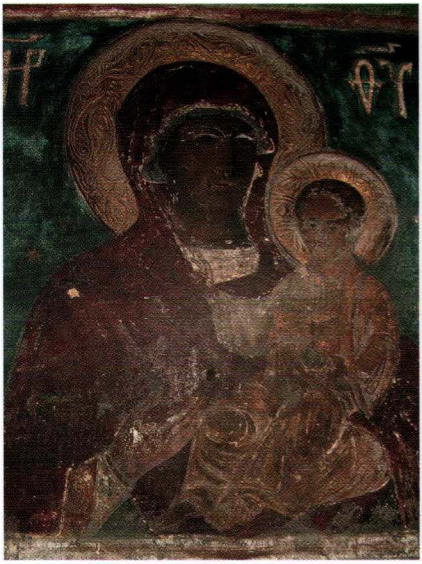
Concluziile unanime au fost în favoarea descoperirii și punerii în valoare a picturii originale afectată fizic de prezența repictării[28].

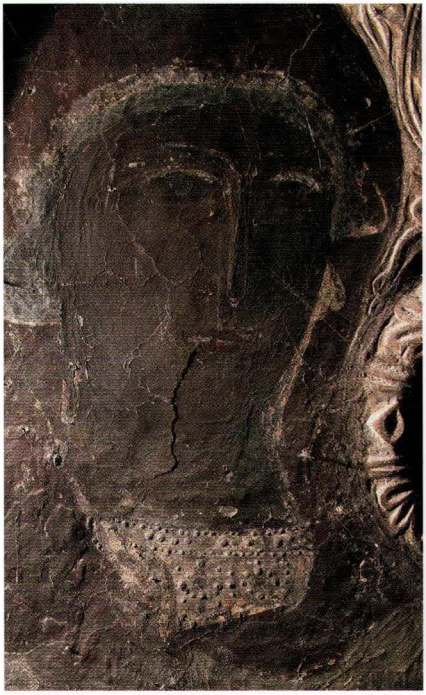
26 Potrivit inscripției identificate și păstrate de noi în partea dreaptă, jos.

27 Dintr-o inscripție aflată în partea dreaptă a reprezentării Maicii Domnului s-a aflat că autorul repictării este I. Bodnărescu.

28 Detalii despre decizia derestaurării și aspecte metodologice ale intervenției pot fi citite în, *Pictura murală din nordul Moldovei. Modificări estetice și restaurare*, Editura ACS, Colecția Științific, ediția a II-a, București, 2013, pp. 227-230, și în Oliviu Boldura, Anca Dină, *„Abordarea critică a picturilor murale acoperite de intervenții"* în Revista Monumentelor Istorice, nr. 1-2/2007, pp. 1-7.

Pronaos, est - registrul cu prooroci și nord - Sf. Sofia
Detalii din timpul îndepărtării depunerilor și a repictărilor





Reprezentarea Maicii Domnului din pronaos, peretele de est, a fost supusă în timp la două transformări cromatice:

- prima intervenție a cuprins veșmântul Maicii Domnului, transformându-l din galben-auriu în roșu-brun. Din punct de vedere tehnic stratul de culoare *a secco* a fost aplicat peste grund
- al doilea strat de repictare a acoperit tot registrul cu prooroci, inclusiv reprezentarea centrală și a fost realizată în culori de ulei

Prin intervenția noastră s-a revenit la forma originală a reprezentării

Degradarea picturii prin eroziunea stratului de culoare și intervenții de conservare

Din observațiile vizuale asupra exteriorului se constată o pierdere semnificativă a stratului de culoare începând de la absida altarului, dinspre nord, jumătatea inferioară de pe latura de sud și fețele pilaștrilor de pe latura de vest. Fațada de nord, cea mai afectată, a fost acoperită de mai multe ori cu mortare de reparații și văruieli, iar după îndepărtarea acestora, în 2009-2010, au fost identificate fragmente ale stratului suport cu urme de culoare, mai numeroase spre decroșul dinspre latura de est.

Această erodare naturală este cauzată de fenomenul de abraziune a suprafețelor aflate pe direcția predominantă a vânturilor și a mișcării curenților de aer, ca acțiune mecanică însumată pe parcursul a circa cinci sute de ani. La o atentă studiere a evoluției procesului de pierdere a stratului de culoare pe absida altarului spre latura de nord-est, se poate desluși o diferență valorică a patinei acumulată în timp pe mai multe perioade de formare a lacunelor. Și, astfel, putem deduce că primele culori care s-au pierdut au fost pe bază de pigmenți argiloși, iar în cele din urmă pigmentul mineral pe bază de cupru, albastru azurit. Cercetările efectuate de inginerul chimist Ioan Istudor au pus în evidență prezența unui liant proteic amestecat cu acest pigment, liant identificat și la nivelul perlelor ce îmbogățesc veșmintele sfinților[29] și care se pare că a conferit o rezistență suplimentară acestor elemente.

Forme de vandalizare sub formă de incizii vizibile la nivelul picturii murale originale de pe absida altarului - exterior (stânga)

Degradarea stratului de culoare de la exterior, pusă în evidență de lumina razantă. Imagini înainte de intervențiile noastre din anii '90 (dreapta)

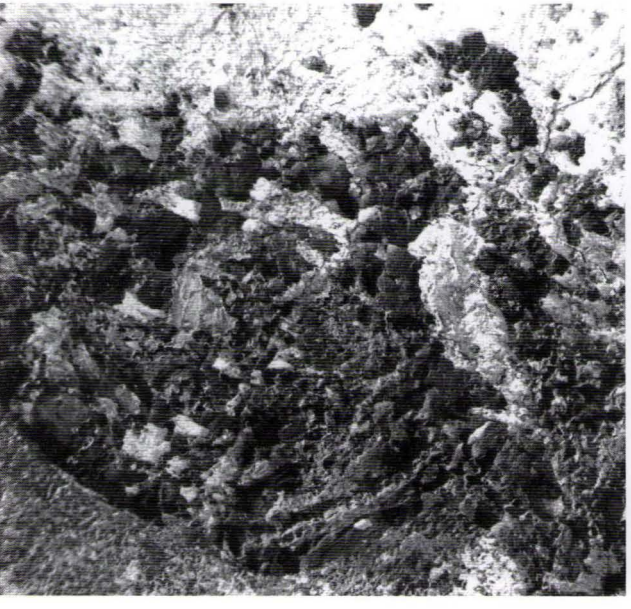
29 Date referitoare la acest aspect sunt expuse în detaliu în Ioan Istudor, *Considerații tehnice asupra unor picturi murale din România (epocile antică, medievală, modernă)*, în Revista Monumentelor Istorice, Anul LXXII, Nr. 1, 2001-2003, p. 79.

Factorul uman și-a lăsat amprenta la nivelul picturii murale exterioare, pe de o parte prin neglijență, așa cum am precizat în cele de mai sus, dar și prin acțiuni agresive de vandalizare – zgârieturi, lovituri, ori desprinderi de mici fragmente cu pictură.

Intervențiile de conservare și restaurare au urmărit aplicarea unei metodologii particularizate pentru tratarea diferitelor forme de degradare, dar și de conservare și punere în valoare a ansamblului și a fiecărui element în parte.

În acest sens, în prima etapă de intervenție la monument, cea a anilor '90, când s-a abordat cu precădere conservarea picturii murale exterioare, stratul de culoare a fost stabilizat, marginile fracturate ale suportului au fost asigurate, desprinderile suportului au fost consolidate, mici fragmente dislocate au fost extrase și replantate iar lacunele stratului suport chituite.

Au fost conservate zonele unde a rămas pictură murală, zonele erodate ce păstrează unele informații privind



elementele tehnologice cum sunt inciziile desenului primar transpus pe suportul proaspăt din var sau punctele de compas, *giornatele* și *pontatele*, dar și urmele de *intonaco* sau *arriccio* păstrate uneori în mari câmpuri lacunare.

Pe suprafețele extinse fără pictură intervenția noastră s-a limitat la completarea cu mortare pe bază de var, urmărind calitatea murală a structurii de zidărie.

Forme de eroziune a stratului de culoare de la exterior

Degradarea picturii cauzată de acumulări, depuneri și intervenții de conservare

Este evident că depunerile de praf ori de fum duc în timp la pierderea clarității imaginii. În cazul picturilor interioare de la Arbore însă, depunerile și acumulările au fost într-atât de dense încât se putea doar intui programul iconografic. Pe arce și mai ales în calotele pronaosului și naosului, sau în semicalota altarului, depunerile consistente erau însoțite de o mare densitate de pânze de păianjen care atârnau ca niște draperii, făcând imposibilă desluşirea personajelor. Din acest motiv operațiunea de curățire a fost spectaculoasă, îndepărtarea acumulărilor consistente dezvăluind o pictură deosebită din punct de vedere cromatic și compozițional, de mare valoare artistică.

Suplimentar, pe unele zone s-au observat voaluri albe care s-au format în urma recristalizării sărurilor pe traseele umidității de infiltrație, asociate frecvent cu dezvoltarea de ciuperci și mucegaiuri. Amintim că, în general, pigmenții pe bază de cupru au un caracter antiseptic și împiedică dezvoltarea agenților biologici, suprafețele acoperite cu acești pigmenți fiind adesea ocolite de microorganisme.

Intervențiile de conservare privind curățirea acestor tipuri de acumulări și depuneri s-a făcut diferențiat, folosind combinat mijloace specifice fiecărui tip de degradare.

Pentru curățirea depunerilor dense s-a procedat, în prealabil, la îndepărtarea mecanică a pânzelor consistente de păianjen, fără a atinge suprafața sensibilă a picturii, și o descărcare ușoară a depunerilor neaderente pe suprafețele unde stratul de culoare era bine conservat.

Analiza suprafeței parțial eliberată astfel, a permis identificarea unui număr important de lacune ale stratului de culoare[30], fără a fi vizibile însă forme evolutive ale eroziunilor – solziri ori pante de acoperiș. Marginile exfolierilor erau în majoritatea cazurilor bine presate și continuu încărcate cu depuneri aderente. Coroborând acest aspect cu urme rare ale unor trasee de obiecte umede pe suprafața picturii s-a putut aprecia că aceasta a fost supusă unor intervenții de spălare, prin care particulele sensibile de pigment s-au pierdut. Prin

30 Lacunele stratului de culoare erau vizibile în special în lumină razantă, pentru că stratul de depuneri era deosebit de dens, în cele mai multe cazuri nepermițând o lectură continuă a suprafețelor.

Naos, spre nord-est, înainte de intervențiile de conservare-restaurare

spălare[31] s-a preluat doar o parte din depuneri, suprafețele rezultate având aspect discontinuu. Este posibil ca semicalota altarului să fi fost singura care a scăpat acestei acțiuni agresive dacă este să luăm ca reper forma pe care o îmbracă exfolierile și calitatea nealterată a roșului cinabru.

În asemenea situații, intervenția de restaurare se limitează la conservarea a ceea ce a mai rămas de pe urma neglijențelor umane, respectiv consolidarea stratului de culoare vulnerabil.

Complexitatea operațiunii de îndepărtare a depunerilor în timpul intervenției noastre a fost dată și de aderența deosebit de mare a depunerilor pe zonele de infiltrație – pe bolți, în partea superioară a zidurilor și la îmbinările elementelor de arhitectură, pe unde apa în exces s-a prelins uneori până în zona registrului cu sfinți militari.

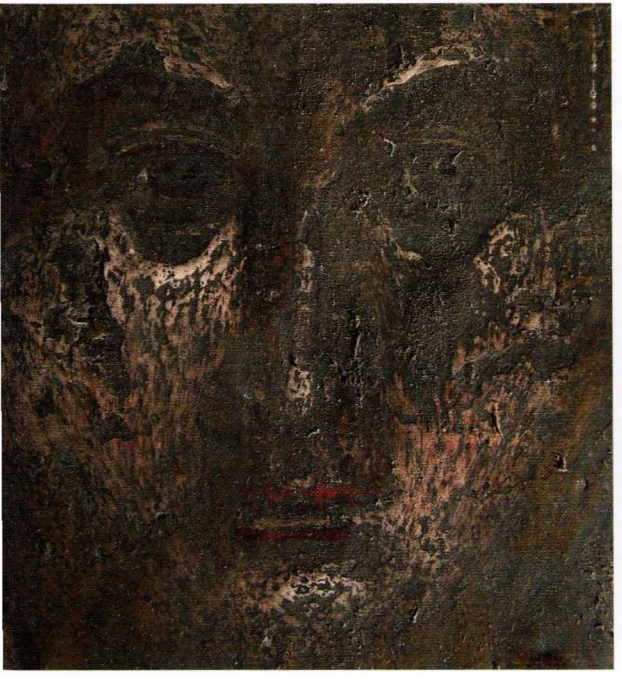
Îndepărtarea depunerilor aderente s-a făcut diferențiat, în funcție de natura pigmenților, cu soluții bazice de solubilizare[32] sau apă alcoo-

31 În cazul intervențiilor de spălare a picturii murale interioare, în Arhiva Națională a României există câteva declarații și procese verbale (ANR, fond MCA, DOSAR 53/1959-1983, fila 42-68) care atestă aceste intervenții, însă nu se specifică substanțele care au fost folosite pentru îndepărtarea depunerilor. Dispariția albastrului azurit ori înnegrirea acestui pigment pe unele suprafețe poate fi o consecință a intervențiilor neavizate.

32 S-au folosit comprese cu carbonat de amoniu în concentrații în general de 10% cu timp

Urme ale spălării agresive a picturii murale s-au observat pe suprafața murală aproape în toată biserica (cu unele rezerve în ce privește semicalota altarului).
Depunerile au fost îndepărtate discontinuu - cantități mai mari din acestea păstrându-se în special în denivelările pensulației; stratul de culoare sensibil a fost îndepărtat.

Compoziția produselor folosite la spălări a afectat în plus stratul de culoare prin alterări sau slăbirea legăturilor dintre particulele de pigment.

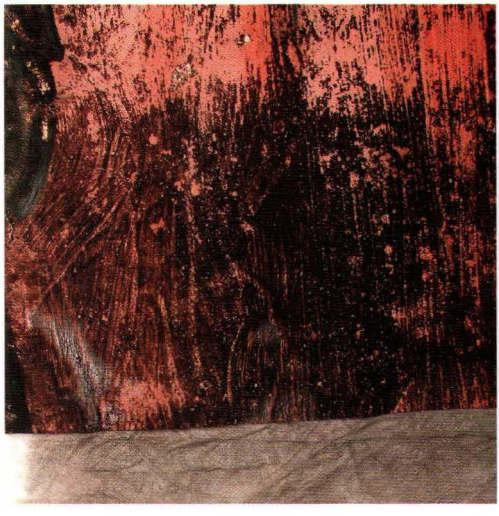


lizată în concentrații de 10 sau chiar 20% aplicate în comprese.

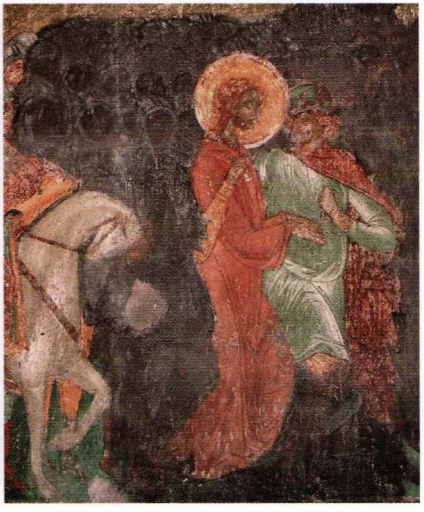
Timpul de expunere a compreselor pe aceste zone a fost adesea lung (ajungând și la jumătate de oră) urmărindu-se continuu rezistența fizică a picturii. Pe zonele de infiltrație, aspectul depunerilor după îndepărtarea compreselor era brun închis, iar mijloacele de curățire se comportau aproape ca pe o suprafață de sticlă. S-a intervenit prin combinarea metodelor fizico-chimice prin alternarea mijloacelor uscate cu cele umede, prin folosirea peste comprese a ruloului cu diferite durități și a bureților de tip wishab.

diferit de expunere pe suprafața picturii.

Aderența cea mai mare a depunerilor s-a observat pe zonele de infiltrații unde suprafața s-a umezit și uscat în repetate rânduri - bolți, îmbinarea pereților ș.a.
În semicalota altarului și pe arcul triumfal au fost cele mai aderente depuneri - unele dintre acestea nu au cedat prin nici un mijloc care să nu pună în pericol conservarea picturii, acestea fiind prin urmare conservate local în cantități mici



Compresele din material celulozic au fost aplicate pe formă în funcție de natura pigmenților și pentru a evita posibile limite vizibile ale acestora, date de diferențele de curățare



Teste de absorbție și contact necesare pentru identificarea stării de conservare a stratului de culoare

Suprafețe cu pigmenți decoezivi. Se observă urme ale intervențiilor neprofesioniste realizate cu mijloace umede și uscate.
Detaliu din naos, peretele de vest

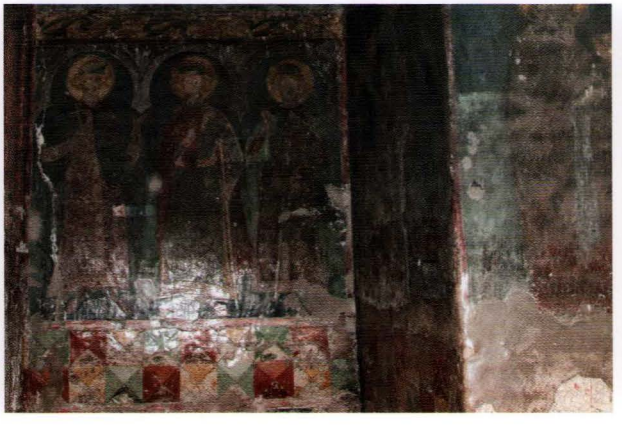
Degradări ale stratului de culoare (jos)

Pe suprafețele cu pigmenți sensibili, între care putem aminti registrul *Patimilor lui Iisus* din naos, orice atingere a acestora a impus prudență maximă, pentru a se evita pierderi de particule decoezive din materia originală. Și în aceste situații a fost nevoie de reveniri succesive pe umed sau după uscarea parțială a stratului de culoare. În special în zonele superioare ale pereților și mai ales pe cel nordic, pigmenții, cu precădere cei de natură argiloasă, prezentau solziri și umflături mărunte și dese asociate cu pierderea coeziunii.

Pe aceste zone vulnerabile ale stratului de culoare s-a intervenit cu comprese umede folosind unul sau mai multe straturi de protecție intermediare din hârtie japoneză[33] peste care s-au aplicat alte straturi moi de hârtie maleabilă. Manevrarea acestor comprese trebuie să fie foarte delicată și atentă, mai ales în prima fază de aplicare, pentru a se evita o eventuală antrenare a particulelor de culoare desprinse. Pentru a păstra curățirea unitară, compresele s-au aplicat pe forma elementelor compoziționale.

Alte zone ce au necesitat o particularizare a metodologiei de intervenție pentru îndepărtarea depunerilor au fost cele din partea inferioară a pereților, unde stratul de culoare, ca urmare a frecărilor și atingerilor repetate, a devenit din mat, foarte lucios și alunecos, încărcat cu diferite depuneri grase și ceară de la lumânări. Cantitățile cele mai mari de ceară au fost îndepărtate din altar și pronaos, zona inferioară a peretelui de est, unde au fost montate pentru o bună perioadă suporturile de lumânări. Pigmenții din această zonă au

33 Se folosesc grosimi și texturi diferite de hârtie japoneză, cu gramaje cuprinse între 8 și 11 gr. la m.p. sau chiar mai groase, în funcție de consistența și aderența depunerilor ce trebuie îndepărtate.



Suprafețe din naos, zona registrelor inferioare, devenite lucioase prin atingeri și frecări repetate

fost adesea alterați cromatic, pe suprafața picturii rămânând ireversibile urme ale flăcărilor de la lumânările sprijinite de zid.

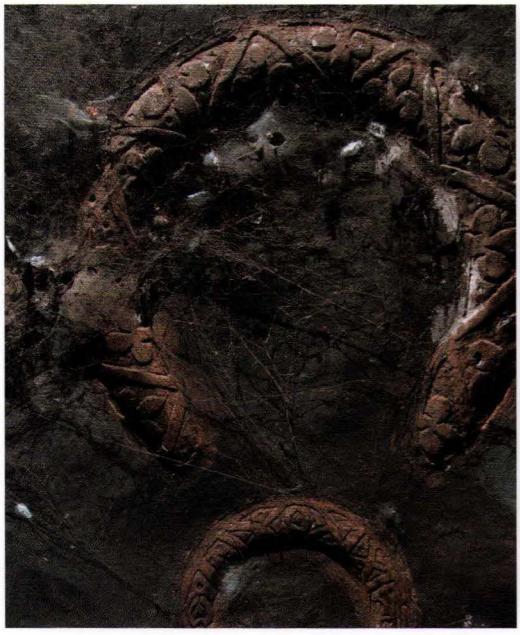
Una din provocările intervenției de curățire a fost dezvăluirea intervențiilor efectuate în epocă asupra tabloului votiv din naos[34]. Vizibile mai greu înainte de îndepărtarea depunerilor, modificările de la această importantă reprezentare a familiei lui Luca Arbore ridică în continuare semne de întrebare asupra motivului refacerii. Din punct de vedere tehnic, zona cu reveniri a fost mai prost realizată. Se observă acest lucru la o analiză simplă a suprafeței care mai păstrează puține urme de culoare și acestea decoezive înainte de consolidarea noastră.

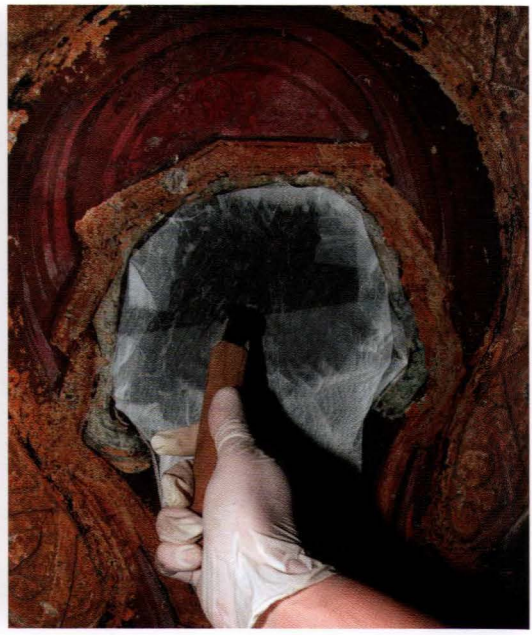
Dacă ne referim pe ansamblu la metodologia de îndepărtare a depu-

34 Oliviu Boldura, *Restaurarea Tabloului votiv de la biserica din Arbore*, în Revista Monumentelor Istorice, nr. 1/2001- 2003, pp. 32-39.

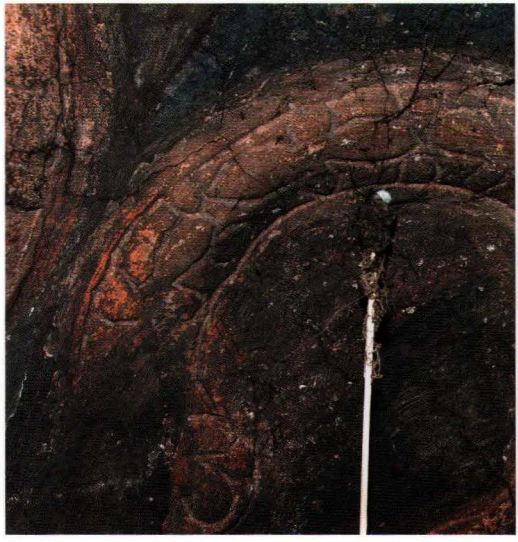
Bolta naosului și *Pantocratorul* înainte de intervenții și în timpul acestora (stânga)

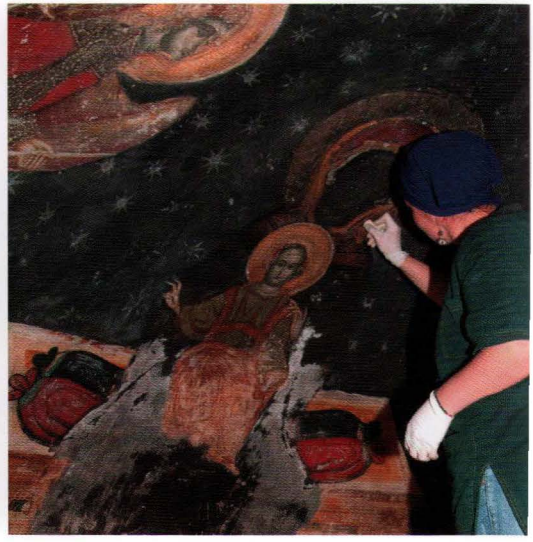
Detaliu din *Înmulțirea pâinilor*, în timpul intervențiilor de îndepărtare a depunerilor (dreapta)

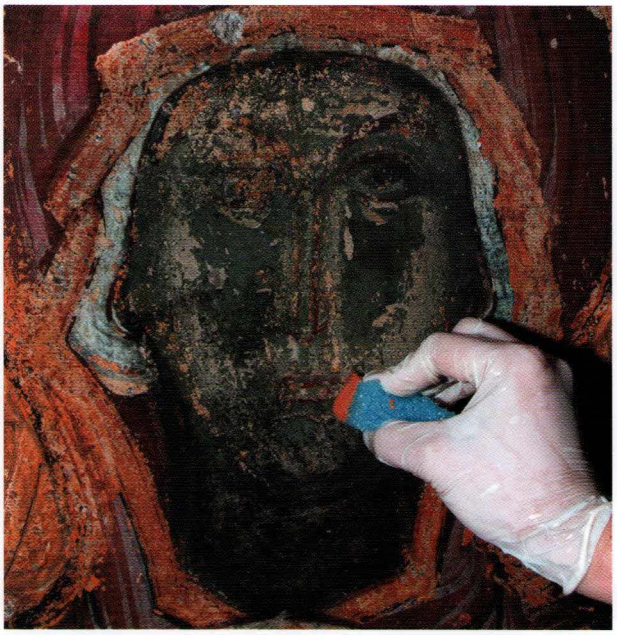




Aspecte metodologice din timpul îndepărtării depunerilor

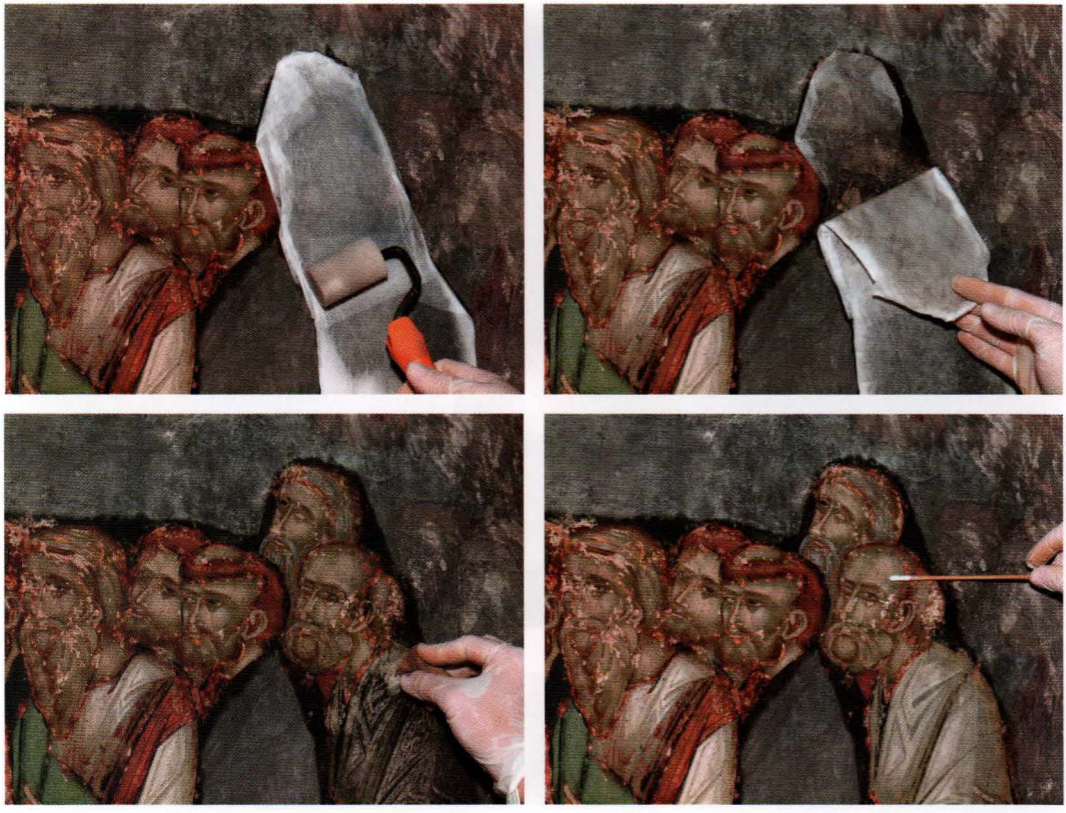






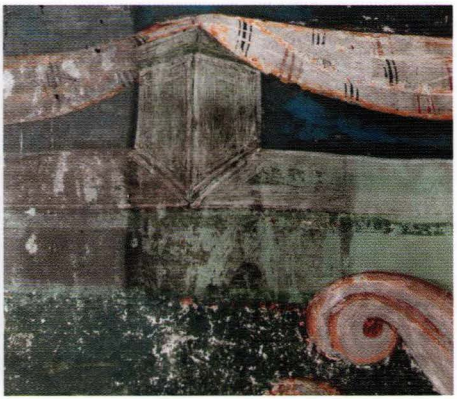
nerilor la monument, este evident că la exterior operațiunea a fost mai puțin complexă.

Ferite de fumul lumânărilor, aflate în bătaia vântului și a ploii, picturile exterioare la momentul intervenției noastre purtau pe suprafața lor pulberi ușoare de praf, eflorescențe saline sau excremente de păsări, apărute ca urmare a acțiunii factorilor naturali. Suplimentar, prin activitatea omului se mai găseau pe suprafață urme de mortare de la reparații pe bază de var, stropi și mortare de ciment, urme ale poluării. Pentru toate acestea s-au folosit alternativ metode de îndepărtare uscate, și umede în comprese.



Aspecte metodologice din timpul îndepărtării depunerilor

Se observă consistența depunerilor, pe de o parte, dar și aderența diferită a acestora la stratul de culoare



Naos, peretele de vest, registrul cu *Batjocorirea lui Iisus*

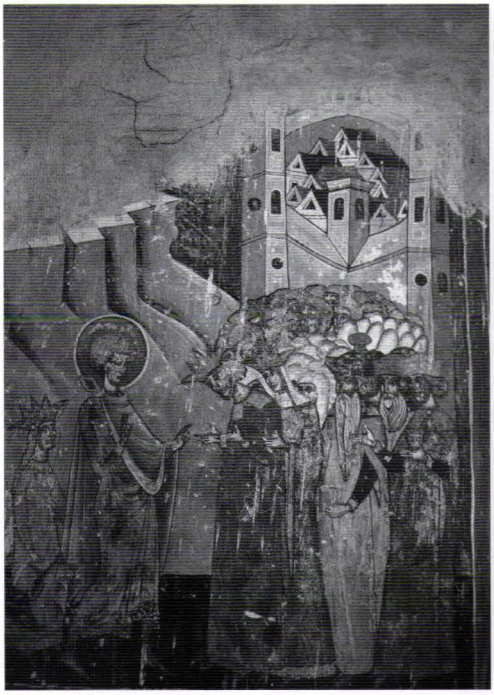
Detalii înainte, după îndepărtarea depunerilor și la finalul intervențiilor

Naos, detalii din timpul îndepărtării depunerilor și acumulărilor

Starea de conservare foarte bună a picturii de după iconostas, în raport cu pictura din restul bisericii, este un argument solid în ceea ce privește agresivitatea spălărilor și efectul acestor intervenții în timp asupra picturii murale

Amintim că iconostasul actual nu este cel original iar forma diferită a acestuia a dus la formarea unui spațiu foarte îngust spre sud și nord. Practic, părți ale programului iconografic gândit pentru a face parte din naos au trecut ulterior în altar. Accesul la pictura din acest spațiu este foarte dificilă

Semicalota altarului înainte și după îndepărtarea depunerilor și a acumulărilor (stânga)



Mortarele din intervenții anterioare, neglijent aplicate, au acoperit și părți ale picturii murale prin suprapuneri pe zonele perimetrale sau prin stropi

Detalii din nișa de vest

Mortare aplicate în timp și efectul lor asupra picturii originale

Din sfera materiilor străine îndepărtate de pe suprafața picturii și din câmpurile lacunare amintim mortarele de intervenție. O mare parte dintre acestea erau pe bază de var și nisip și au fost aplicate fie pentru a asigura marginile desprinse ale picturii, fie pentru a umple câmpurile lacunare. În funcție de momentul aplicării și de operator, calitatea intervenției a fost diferită. Noi le-am păstrat doar pe cele efectuate în anii '70 în naos, care aveau dimensiuni reduse și nu au fost afectate între timp de acțiuni mecanice exterioare.

Cele care s-au considerat a fi nepotrivite din punct de vedere estetic sau al calității materialelor folosite s-au îndepărtat din aproape în aproape, mecanic, identificând și degajând în primul rând marginile picturii. Pe suprafețele mari, cum sunt bolta din pronaos sau la exterior, pentru început s-a trasat un caroiaj și s-au numerotat casetele obținute, apoi îndepărtarea s-a făcut succesiv, cu atenție, căutându-se continuu posibile urme de pictură sub mortarele de reparație. Lacunele au fost la final chituite cu mortare de var și nisip.

Trebuie menționat că pe peretele de est al pronaosului a fost identificată sub mortarele îndepărtate o parte importantă dintr-o scenă. Aceasta păstrează stratul de culoare mult mai bine conservat în raport cu suprafețele adiacente. Se poate presupune astfel cu ușurință că pictura ce nu era sub mortar a fost „bine" spălată, intervenție agresivă prin care s-au pierdut detalii importante. Peretele de est al pronaosului, situat în fața credincioșilor aflați în această încăpere în timpul slujbelor, era cel mai vizibil. Așa se poate explica de ce acest perete poartă o pictură mai „săracă" cromatic în raport cu pereții vecini. Calitatea scenei descoperită sub mortar susține în acest sens că nu este vorba de o modificare a paletei sau a intenției autorului, ci doar rezultatul intervențiilor de către „omul harnic" și neprofesionist.

Lacunele extinse ale stratului suport din pronaos, situate pe bolți și în partea superioară a pereților, au fost acoperite cu mortare în intervenții mai vechi (posibil anii '60)

Aplicarea acestora s-a făcut neglijent, peste limitele picturii originale uneori cu circa 1 metru

În zona calotei din pronaos, printre rețeaua deasă de pânze de păianjen puteau fi zărite reprezentările Maicii Domnului cu Pruncul și un registru de îngeri și heruvimi. După îndepărtarea mortarelor și a văruielilor s-au mai identificat un registru de îngeri și serafimi, dar și fragmente din registrul cu prooroci, situat mai jos

Pronaos, bolți. Detalii necunoscute, ascunse până în anul 2000 sub mortare de reparație

Pronaos, peretele de vest

Detaliu din timpul îndepărtării depunerilor - registrul 1

În partea dreaptă a imaginii (jos) se observă o pictură mult mai bine conservată față de zonele adiacente. Această pictură a fost acoperită de mortare de intervenție, motiv pentru care a scăpat de spălările repetate de pe acest perete. Stratul de culoare indică o paletă cromatică bogată, asemenea celei din întreaga biserică.

Detaliu registrul 2, după curățare

Fațada de nord a bisericii în diferite etape - înainte de intervenția noastră; după îndepărtarea straturilor de mortare și văruieli; în timpul lucrului și la finalul intervențiilor de conservare-restaurare recente

Se observă că înaintea aplicării mortarelor din secolul trecut urmele picturii murale - sub formă de fragmente din stratul de *arriccio* - au fost mult mai conștiincios îndepărtate din partea inferioară a fațadei. În partea superioară noi am identificat după decaparea mortarelor de intervenție mici fragmente de pictură, cele cu dimensiuni mai mari fiind localizate spre est

Amprenta agregatelor - pleavă și paie - în structura stratului de *arriccio* (stânga)
Limita unei giornate (dreapta)

Dispunerea pietrei în partea superioară a ferestrei de fațada de nord, din dreptul naosului (dreapta)

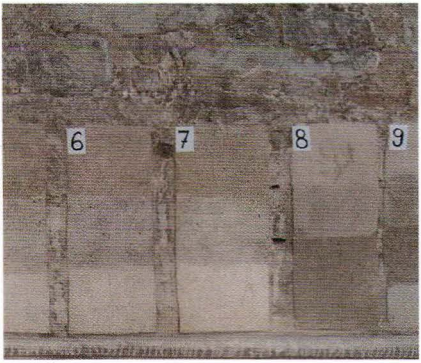
Fragmente de pictură erodată, conservate pe fațada de nord, recuperate de sub straturile de mortare și var.
Se poate identifica silueta unui personaj în picioare, cu dimensiuni mai mici decât cele de pe absida altarului și un mic fragment dintr-un element vegetal - vrej (?)

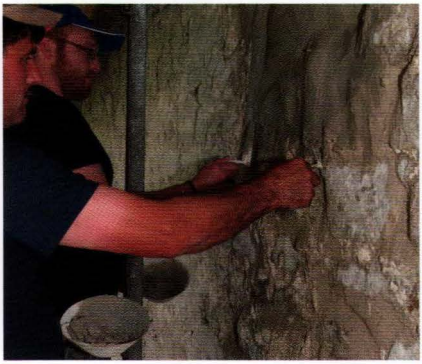
În timpul intervențiilor noastre s-a urmărit în primul rând degajarea cu atenție a suprafeței de straturile de mortar și consolidarea fragmentelor de pictură originală descoperite. Mortarele, pe bază de var și agregate minerale, au fost aplicate în mai multe straturi - pentru a umple rosturile și adâncimile mai mari și pentru a egaliza suprafața. S-a optat pentru o grosime care să permită citirea, în lumină razantă, a denivelărilor date de compoziția structurii de zidărie

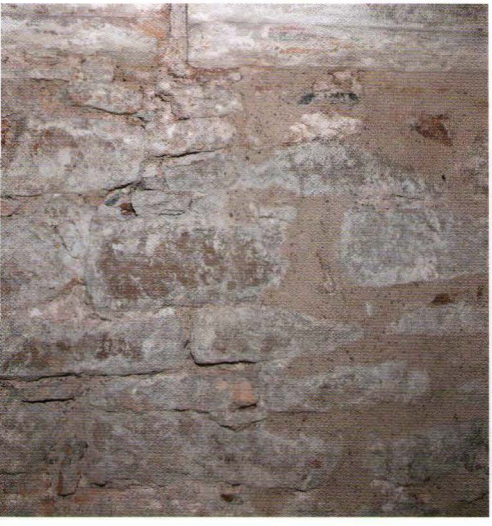
Limita inferioară a fragmentului de pictură din imaginea alăturată poartă urmele unui obiect tăios

Este o dovadă a îndepărtării, prin intervenții mai vechi a fragmentelor de pictură erodată de pe fațada de nord, înainte de a aplica mortare pe întreaga fațadă

Detalii din timpul intervențiilor pe fațada de nord a bisericii







Pe fațada de nord suprafața a fost curățată de mortarele necorespunzătoare de intervenții

Rosturile dintre pietre au fost completate cu mortare pe bază de var, aplicate în mai multe etape, apoi au fost suprapuse mortarele de var pe toată fațada, conform compoziției stabilite în urma probelor
Toate fragmentele de arriccio vizibile au fost conservate

Degradări ale stratului de culoare și refacerea stabilității acestuia

Refacerea coeziunii și aderenței stratului de culoare la stratul suport se obținea, până în anul 2000, cu ajutorul dispersiei transparente de caseinat de calciu. După această perioadă, pe baza cercetărilor de laborator, a experienței acumulate la biserica mănăstirii Probota și a testelor efectuate de noi[35], s-au folosit tratamente minerale[36]. Adoptarea acestei metodologii studiate și aplicate de Centrul de Cercetare de la Florența[37] a fost o excelentă oportunitate de a folosi metode prin care să intervenim cât mai puțin cu materiale noi, incompatibile, al căror comportament nu-l putem verifica în timp, abordare ce nu exclude posibilitatea folosirii altor materiale care ar putea fi utile în rezolvarea unor situații speciale.

Pe de altă parte, fiind primele intervenții de restaurare asupra acestor biserici cu picturi interioare și exterioare, dintre care unele sunt pe lista UNESCO, ne-am impus o atitudine[38] deosebit de prudentă atât în propu-

35 În urma cercetărilor efectuate împreună cu ing. chimist Ioan Istudor și a experienței acumulate pe șantierul UNESCO de la biserica mănăstirii Probota s-au aplicat aceste tratamente cu bune rezultate. Marele avantaj al acestor tratamente este faptul că procedeul este compatibil cu materialul original, asigură durabilitate, oferă posibilitatea unor intervenții ulterioare, și mai ales elimină produsele acrilice incompatibile cu caracteristicile structurale ale materialului original. Oliviu Boldura, *Tratamente complementare pentru refacerea coeziunii picturilor murale din nordul Moldovei*, publicat în Revista Monumentelor Istorice, nr. 1-2/2007, pp. 12-20.

36 Pe șantierele pe care le-am coordonat, dintre care amintesc: Voroneț, Sucevița, Bălinești, Moldovița, Brâncoveni etc.

37 L'Opificio delle Pietre Dure (Firenze).

38 Aceeași prudență a arătat-o și Laura Mora (restaurator și cercetător italian), între 1970-1974, cu prilejul șantierului-pilot de la Mănăstirea Humor unde, pe lângă demonstrațiile operațiunilor de conservare (chituiri, injectări sau curățiri chimice și mecanice), ne-a adus ca adeziv Paraloid B72 pe care l-a folosit într-o concentrație de 1% solubilizat în acetonă. Demonstrația a constat în aplicarea pe o zonă erodată cu vagi urme de culoare aflată pe latura de nord. De fapt, această concentrație s-a dovedit a fi insuficientă pentru a stabiliza urmele stratului de culoare. Numai la atât s-a rezumat folosirea unei rășini acrilice, Laura Mora acceptând dispersia transparentă de caseinat de calciu, ca un produs local brevetat de chimistul specializat pe conservarea picturilor, Ioan Istudor, produs identificat ca liant proteic și în compoziția unor pigmenți din stratul de culoare. Pentru detalii privind brevetul de invenție poate fi studiat articolul publicat de ing. Ioan Istudor în colaborare cu Gheorghe Ciobanu *Dispersii de caseinat de calciu folosite în conservarea picturilor murale în frescă și tempera*, în Cercetări de conservare și restaurare, Muzeul Național de Istorie, București, 1982. Prezența liantului proteic este semnalată de I. Istudor și I. Balș în studiul *Contribuții la cunoașterea materialelor folosite în pictura exterioară a bisericilor din secolul al XVI-lea din Bucovina și unele probleme de tehnică*, prezentat la Sesiunea științifică din 22-24 mai 1968.

Degradări ale stratului de culoare și refacerea aderenței acestuia la suport

nerile metodologice și a selecției materialelor de conservare cât și pentru prezentarea estetică.

Astfel, refacerea coeziunii stratului de culoare din interior s-a rezolvat prin aplicarea tratamentelor cu hidroxid de bariu, iar în prezența nitraților s-au folosit comprese cu oxalat de amoniu, cu precizarea expresă că aceste tratamente nu se aplică asupra pigmenților pe bază de cupru[39].

Ca orice tratament însă, și cele de restaurare au o perioadă determinată în care prezintă „garanția" că își îndeplinesc rolul pentru care au fost folosite. Supuse unor condiții aspre de conservare, picturile murale exterioare cu o vechime de circa 5 secole prezintă la nivelul stratului de culoare un proces continuu de transformări. Stabilizat pentru o perioadă, acesta a început însă să prezinte forme evolutive de pierdere a aderenței pe diferite zone.

La nivelul pigmentului albastru azurit de la exterior s-a observat, încă de la începutul intervențiilor noastre, o ușoară pierdere a coeziunii. Deși aparent stabil, la presarea cu tamponul umed de vată, particule fine din stratul de culoare sunt preluate pe acesta. Deoarece pigmentul albastru azurit nu poate fi consolidat cu hidroxid de bariu sau oxalat de amoniu iar ing. chimist Ioan Istudor recomanda prudență în utilizarea *dispersiei transparente de caseinat de calciu*, cu pH bazic, la nivelul acestui pigment s-a preferat ca pentru moment aceste suprafețe să fie conservate fără intervenție, până la apariția unor produse potrivite și compatibile. După cum am precizat și cu alte ocazii am evitat la maxim folosirea polimerilor în tratamentul degradărilor picturilor murale.

39 Ioan Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, Editura ACS, Colecția Științific, București, 2011, p. 115.

Aplicarea tratamentului mineral de stabilizare a stratului de culoare

Imagini din timpul intervenției în naos și altar

Degradarea stratului suport și intervenții specifice

Cauzele care și-au pus amprenta asupra monumentului în general au produs efecte și la nivelul suportului picturii. Deși stratul de culoare este cel care ne transmite mesajul artistic, în lipsa unui suport „sănătos" acesta poate dispărea.

Condițiile aprige în care s-a găsit monumentul cât timp a fost abandonat, infiltrațiile și umiditatea de capilaritate, eroziunea, vibrațiile sau materialele nepotrivite au dus la pierderea coeziunii și aderenței mortarelor de var originale, suport pentru stratul de culoare, sau chiar prăbușiri ale acestuia atât la interior cât și la exterior, după cum am arătat în cele de mai sus.

În pronaos, pe lângă pierderile semnificative de la nivelul bolților, în apropierea acestora au fost identificate și cele mai mari desprinderi ale suportului – calota se menținea practic prin autoportanță –, primul registru de pe peretele de nord, păstrat fragmentar de altfel, era desprins în totalitate, la fel și părțile superioare ale tuturor registrelor din apropierea bolților de pe ceilalți pereți.

Pierderea extinsă a aderenței suportului picturii la structura de zidărie a impus o schimbare a metodologiei de lucru prin faptul că o asigurare punctuală a zonelor a fost necesară chiar înaintea altor operațiuni – biocidare, îndepărtare depuneri – pentru ca pictura să nu se prăbușească. Intervenția de stabilizare a suportului s-a realizat prin consolidare cu produse pe bază de var hidraulic prin injectări succesive, urmărindu-se numai o ancorare a suportului picturii de structura de zidărie și nu o umplere în totalitate a golurilor existente.

Marginile franjurate ale suportului au fost asigurate prin injectare și tivire cu mortar de var și nisip.

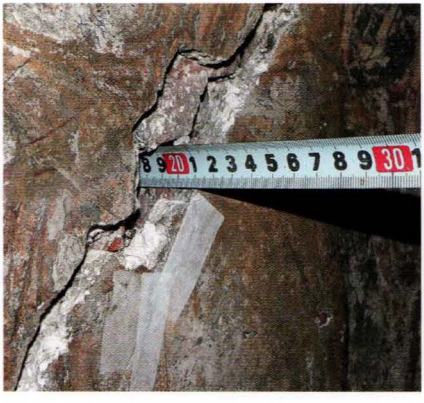
În partea inferioară a zidurilor, ca efect al umidității de capilaritate, tot registrul inferior al picturii era marcat de procesul de recristalizare a sărurilor solubile care au fragilizat pictura – strat de culoare și suport. Forme alveolare ale lacunelor și decoeziunea accentuată a suportului s-au identificat în special pe peretele de nord al pronaosului. Refacerea legăturii dintre particulele mortarului degradat s-a realizat prin impregnări repetate cu o silice coloidală[40] în con-

40 *Syton X30* - una din denumirile comerciale sub care se comercializează - este o silice coloidală folosită curent pentru refacerea coeziunii stratului suport și face legătura între particulele friabilizate, având doar un caracter de umplere și omogenizare.

Degradări ale stratului suport

Extragerea unor fragmente de pictură dislocate au pus în evidență cantități importante de microsol

Fisurile și crăpăturile din zidărie au arătat, după îndepărtarea mortarelor de reparații, adâncimi de peste 60 cm

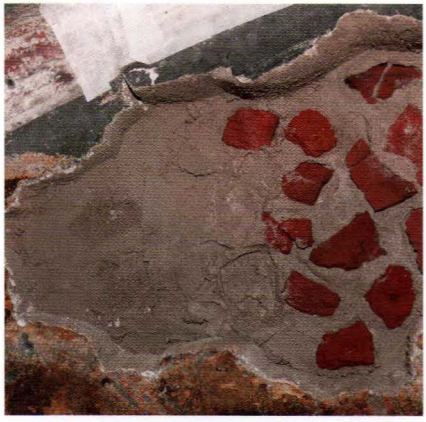


centrație 5%. La nivelul draperiei în toată biserica au fost efectuate consolidări ale suportului iar lacunele au fost chituite sub nivelul stratului de culoare.

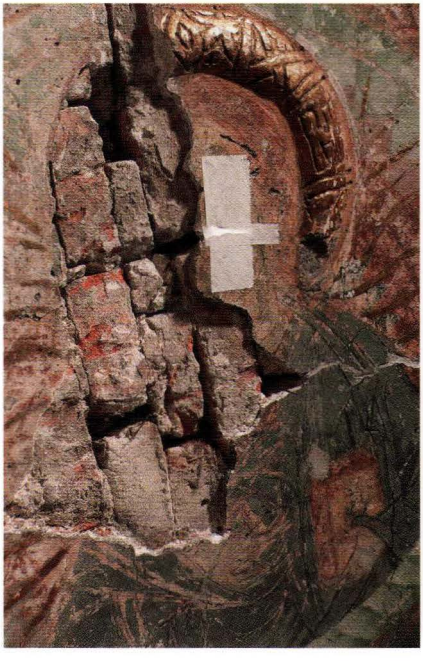
În ce privește dislocările stratului suport, acestea au fost păstrate ca atare, ca deformări structurale „naturale". Readucerea fragmentelor la nivel ar fi fost o operațiune prea agresivă și nejustificată în raport cu rezultatul obținut. Câteva mici fragmente de la exterior și interior au fost supuse operațiunilor de extragere și replantare, acestea fiind anterior susținute doar de mortarele de intervenție aplicate pe margini, fără a mai avea aderență la suport. Pentru un

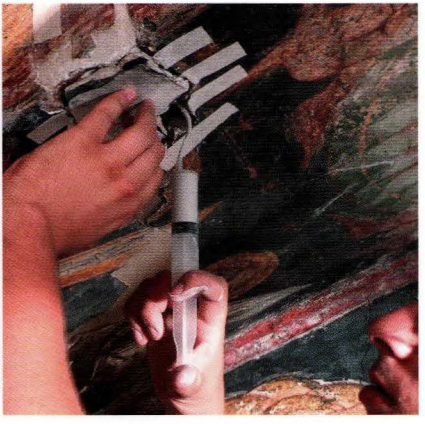
mic fragment, de circa 8 centimetri pătrați, s-a regăsit poziția originală. Acesta reprezintă un portret și fusese prins într-o intervenție anterioară cu capul în jos, lipit de brațul drept al sfântului, la circa 30 cm. distanță față de poziția inițială.

Modificări esențiale ale arhitecturii, care au atras după sine pierderea picturii murale pe zonele afectate, se înregistrează în altar, pe latura de nord. O primă modificare a survenit odată cu înlocuirea iconostasului original, din care se mai păstrează cele două bârne solide din lemn de stejar cu funcțiune de susținere a iconostasului și suplinire a rezisten-



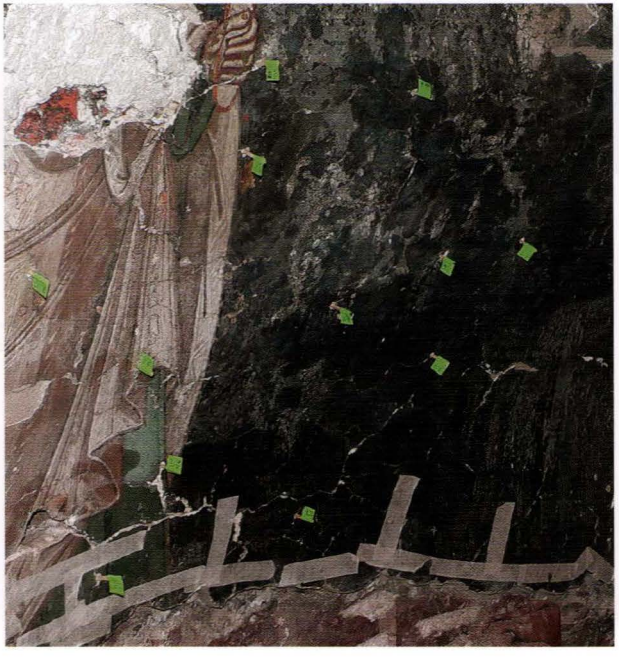
Din lacunele stratului suport au fost îndepărtate depunerile și mortarele de reparație, iar lacunele curățate au fost completate cu mortare pe bază de var și nisip. Pentru adâncimi mai mari ale lacunelor s-au folosit și bucăți de cărămidă.

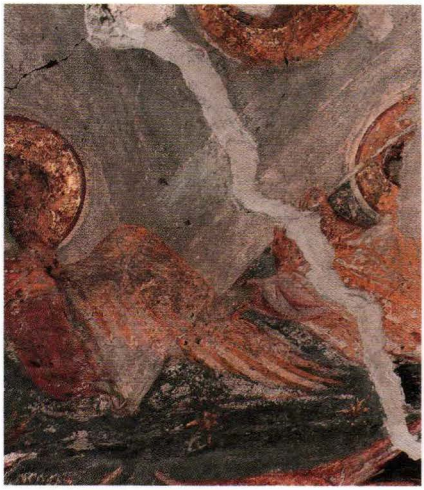




Rețeaua de agrafe de aluminiu existentă pe marginile fracturate ale lacunelor din naos a fost menținută până la consolidarea stratului suport

Consolidarea stratului suport s-a făcut punctual cu consolidanți minerali introduși prin injectare în zonele desprinse, în mai multe etape





Chituirile anterioare din zonele cu dislocări au fost îndepărtate. Mortarul acoperea întregul unghi apărut ca urmare a deformării structurale

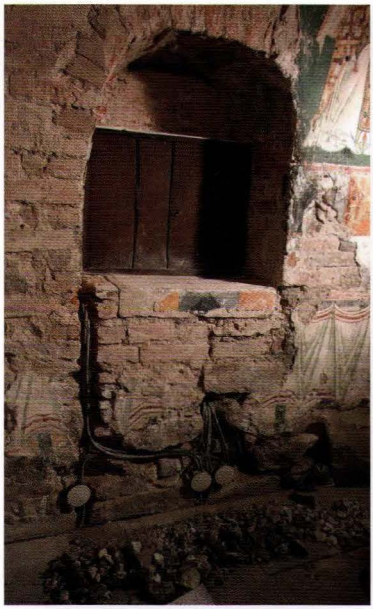
Mortarul nou s-a aplicat în fisură și pe marginea fracturată a stratului suport, ceea ce face ca deformarea să fie vizibilă în lumină razantă. Chituirea a fost integrată cromatic în tehnica *tratteggio*

ței construcției, îndeplinind în același timp și rolul de tiranți meniți să susțină golul creat prin deschiderea dată de absida altarului.

Conform modei timpului, iconostasul care îl înlocuiește pe cel original are dimensiuni mai mari și se extinde într-o formă evazată spre naos, astfel încât registrele superioare cu pictură murală din altar nu mai pot fi vizualizate, la fel și scenele situate la confluența naosului cu altarul. Odată cu montarea acestui iconostas s-a constatat că ușa diaconească dinspre nord nu poate fi deschisă, astfel încât s-a trecut la scobirea muchiei zidului care străjuia absida altarului pe nord. Forma actuală desemnează că intervenția a fost realizată în acest scop, elementul fiind descoperit la decaparea mortarului de reparații. Astfel, s-a identificat că la finisarea noii forme, pentru a umple golurile din zidărie a fost folosită spărtură de cărămidă care

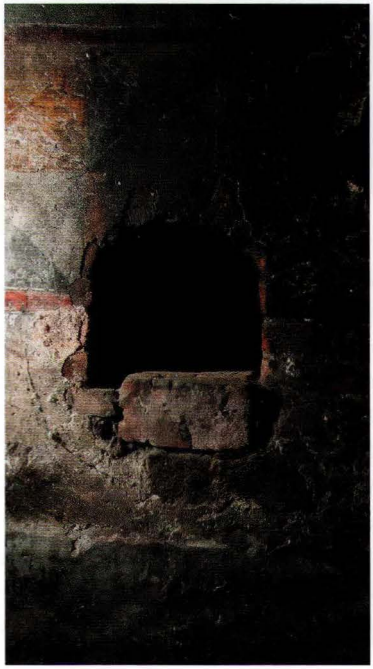
poartă urmele unei smălțuiri, adusă probabil din ruinele curții boierești.

O altă intervenție majoră se înregistrează asupra nișei proscomidiei din altar, care a suferit redimensionări odată cu introducerea curentului electric în biserică și montarea panoului electric în acest loc. Pictura murală a fost compromisă în această zonă, se păstrează doar un mic fragment de motiv decorativ situat pe intradosul nișei. Firele electrice au fost introduse în șanțuri adânci acoperite cu ciment dur și dirijate spre un panou mascat de uși din lemn. Spre a i se reduce din profunzime, în partea superioară a panoului montat s-a zidit un rând de cărămidă. Pentru a se reuși introducerea panoului electric, nivelul orizontal a fost coborât, astfel încât draperia este întreruptă acum de un fragment care ilustrează crâmpeie din registrul superior ce imită forma diamantelor.



În absida altarului, spre nord, mortarele de intervenție acopereau cu circa 15 centimetri pictura din jur, dar și toate acele fragmente cu dimensiuni mai mici, descoperite și puse în valoare prin intervenția noastră (sus)

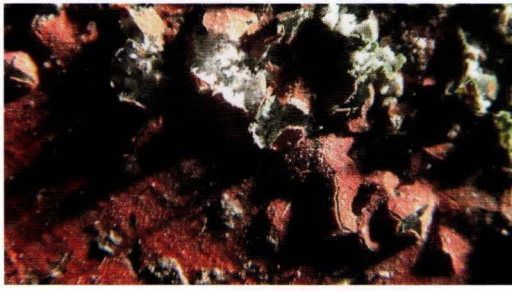
Spre sud, pictura a suferit alterări cromatice ca urmare a arderii lumânărilor, iar structura de zidărie unele desprinderi (jos)

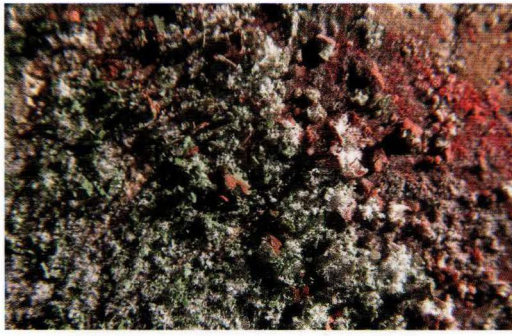


Degradarea stratului de culoare ca urmare a evoluțiilor sărurilor (dreapta)

Degradări provocate de prezența sulfaților și nitraților

Pe parcursul procesului de restaurare, analizele chimice[41] efectuate pe eșantioane ale stratului suport au determinat prezența unui conținut variabil de săruri, mai ales în prelevările de pe anumite zone superioare. Astfel, sulfații pot proveni în general din compoziția materialelor puse în operă sau de la turnarea cimentului pentru lucrările de consolidare. Prezența unor cantități mari de nitrați pe extradosul bolților și arcelor bisericii este cauzată de umiditatea de infiltrație, care solubilizează resturile organice acumulate, transferând acești nitrați, spre interior, pe suprafața picturii. În acest context, pentru stabilizarea ionului sulfat din zona altarului s-a recurs la o abordare complexă urmărind, în primul rând, extragerea excesului de nitrați prin aplicarea unor comprese umede repetate, până la atingerea unui procent cât mai scăzut sau aproape de zero, și apoi aplicarea compreselor cu hidroxid de bariu prin care a avut loc stabilizarea sulfaților la nivelul stratului suport[42]. Tratamentul chimic

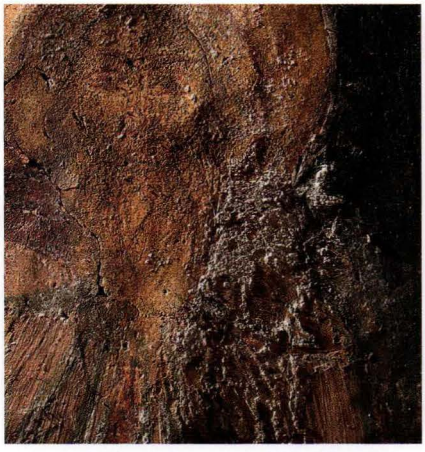




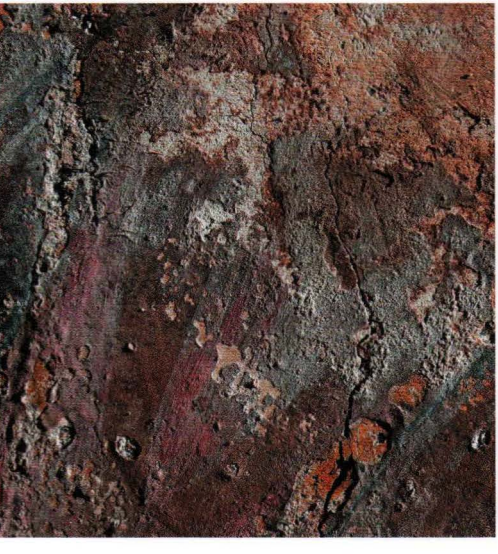
este singura modalitate prin care se poate interveni asupra acestor tipuri de criptoeflorescențe al căror efect poate astfel să fie oprit. Pericolul iminent al evoluției sulfaților și nitraților, în condiții de umiditate, este albirea lentă și ireversibilă a suprafețelor acoperite cu pictură *al fresco*.

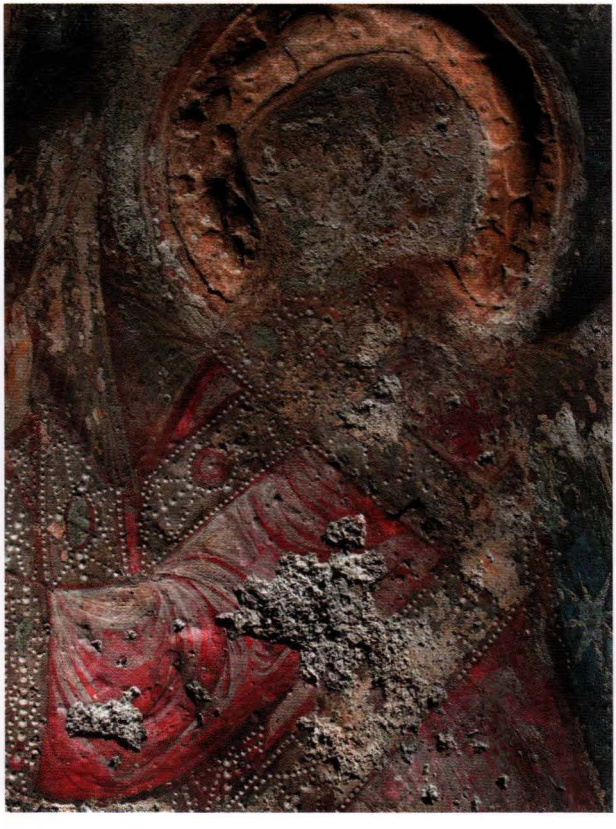
41 Buletin de analize chimice realizat de ing. chimist Ioan Istudor, nr. 26 / 23.10.2006, CERECS Art. S.R.L.

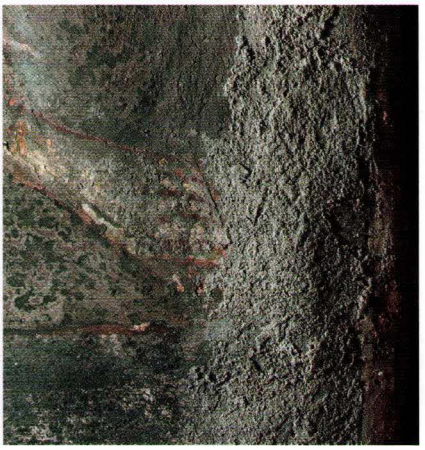
42 Oliviu Boldura, *Pictura murală din nordul Moldovei. Modificări estetice și restaurare*, Editura ACS, Colecția Științific, ediția a II-a, 2013, capitolul *Stabilizarea ionului sulfat aflat în stratul suport*, pp. 316-318.



Detalii din altar și naos







Aspectul suprafețelor cu eflorescențe saline recristalizate și transformări ireversibile ale stratului de culoare și ale suportului acestuia

Stratul de culoare a suferit degradări sub formă de umflături și pante de acoperiș, forme în care ulterior s-a rigidizat.
Sărurile care au înglobat și stratul de culoare sau au cristalizat sub acesta, nu au putut fi îndepărtate. Cele de la suprafața stratului de culoare s-au îndepărtat prin mijloace mecanice și chimice, până la o limită care să nu pună în pericol conservarea picturii murale

Abordarea estetică a restaurării în raport cu originalul

Privind în ansamblu, prezentarea estetică este determinată de starea de conservare a picturii care ne-a impus o atentă abordare urmărind particularitățile și gradul de pierdere a stratului de culoare. Tehnicile de integrare cunoscute au fost aplicate diferențiat[43] în funcție de tipul de degradare.

Astfel, distingem două tipuri de abordări. Prezentarea estetică la nivelul stratului suport care se referă la câmpurile lacunare extinse cum sunt cele de la exterior, pe latura de sud, intradosul arcului de pe latura de vest, întreaga latură de nord și parțial pe est, iar la interior avem fără pictură toate zonele superioare din pronaos și parțial peretele de nord, precum și registrul inferior perimetral din zona draperiei.

Pe aceste zone s-au aplicat suprapuneri de mortare cu granulații dife-

43 Pentru integrarea lacunelor stratului de culoare și a eroziunilor s-a folosit tehnica *velatura* iar pentru lacunele chituite la nivel s-a folosit tehnica *tratteggio*.

Naos, perete vest, detalii cu registrele inferioare înainte și după intervențiile de conservare-restaurare

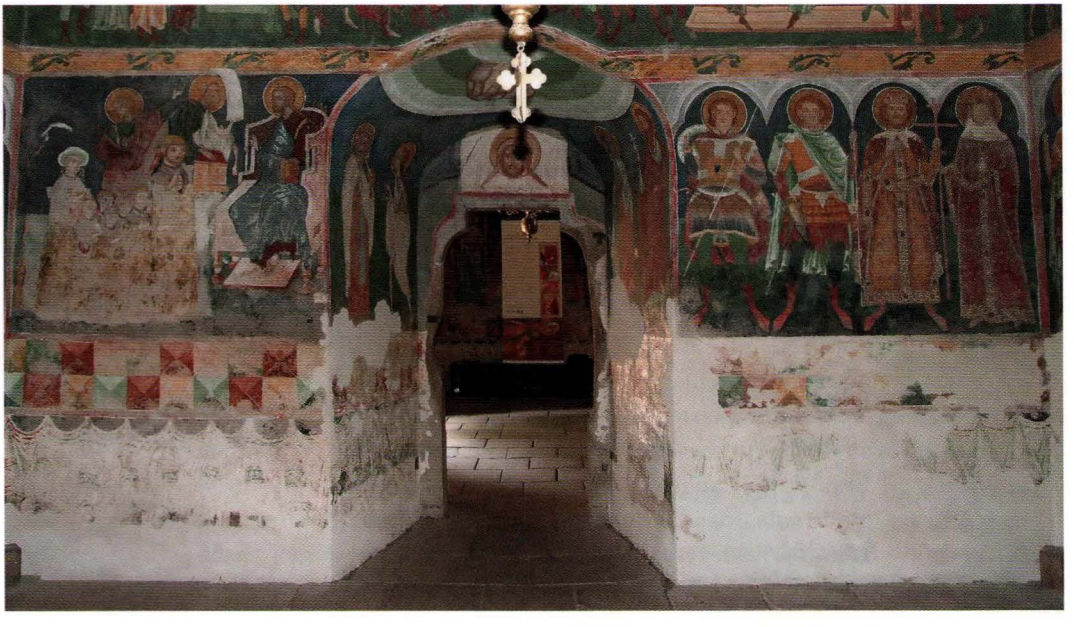
rite[44], urmărind atenuarea cromatică și prelucrarea suprafețelor cu o textură diferită de suportul original și, în același timp, păstrarea caracterului mural al structurii de zidărie.

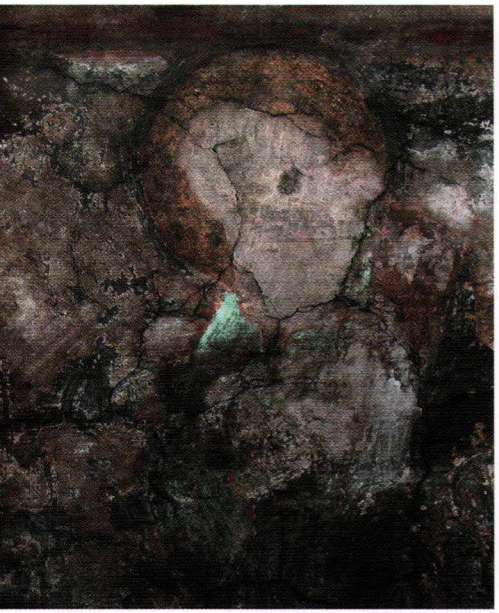
A doua abordare, practicată curent, se referă la intervențiile cu caracter estetic de la nivelul stratului de culoare. În ceea ce privește integrările în tehnica *velatura* s-a urmărit o limitare a aspectului cromatic prin aplicarea unor semitonuri cât mai neutre, mergând până la sugerarea unei patine generale, uneori acordată valoric cu intensitatea culorilor adiacente. În acest fel s-a evitat o implicare cromatică ce ar produce o confuzie între intervenția restauratorului și calitatea cromatică a originalului[45].

Rezolvările suprafețelor din naos rămase cu prima decorație au îmbinat atitudini diferite care, împreună, reușesc să echilibreze și să așeze în prim plan imitația de asize de cărămidă. Provocarea acestei suprafețe a constat în faptul că cel puțin pentru intradosul arcului de vest din naos

44 Mortarele de încărcare de la nivelul zidăriei au avut adaosuri hidraulice cu o granulație mai mare iar straturile următoare au avut o granulație medie.

45 S-a evitat astfel ideea reconstituirii imaginii prin repictare, idee susținută frecvent de unii preoți și ierarhi bisericești, alterându-se așadar calitatea originală a picturii, în cazul de față o pictură a cărei valoare este recunoscută, ea fiind pe lista UNESCO.



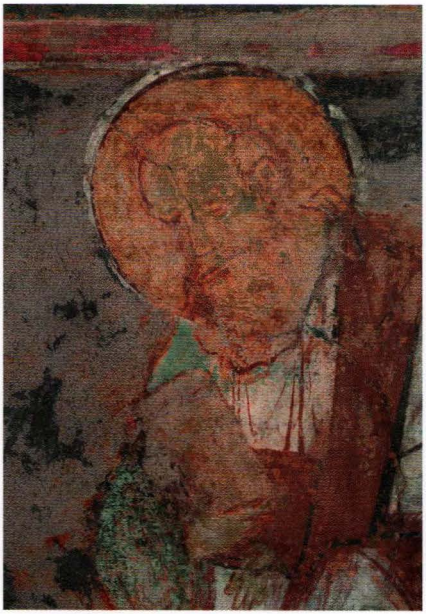


Naos, calotă, detalii comparative înainte de intervenție, după îndepărtarea depunerilor și la final

dar și în pandantivul dinspre nord-vest această primă decorație a fost pictată pe un strat foarte subțire de preparație. S-a ajuns astfel, de cele mai multe ori, la folosirea roșului dat de cărămida din structura boltirilor ca fond de bază, peste care forme regulate dreptunghiulare sunt sugerate de linii albe trasate direct pe zid.

În atare situație, integrarea cărămizilor din construcție se realizează de la sine, iar intervenția de prezentare estetică a vizat doar completarea lacunelor existente în stratul de preparație cu un mortar pe bază de var, aplicat sub nivelul stratului de culoare, a căror integrare s-a realizat prin alegerea tonalității și a unei texturi adecvate, și estomparea lacunelor stratului de culoare în tehnica *velatura*.

În ceea ce privește integrarea prin metoda *velatura* a lacunelor stratului de culoare, cel puțin în cazul de față, se poate urmări o evoluție în abordarea acestei tehnici. Pornind de la caracteristicile generale care o definesc, această tehnică a cunoscut o dezvoltare graduală care reflectă acum măsura exigențelor pe care le impun anii de experiență. Estomparea lacunelor stratului de culoare prin aplicarea griurilor într-o manieră unitară și lipsită de vibrații este, de multe ori, o misiune aproape imposibilă. În cazul lacunelor de dimensiuni mai mari, unitatea integrării poate fi întreruptă



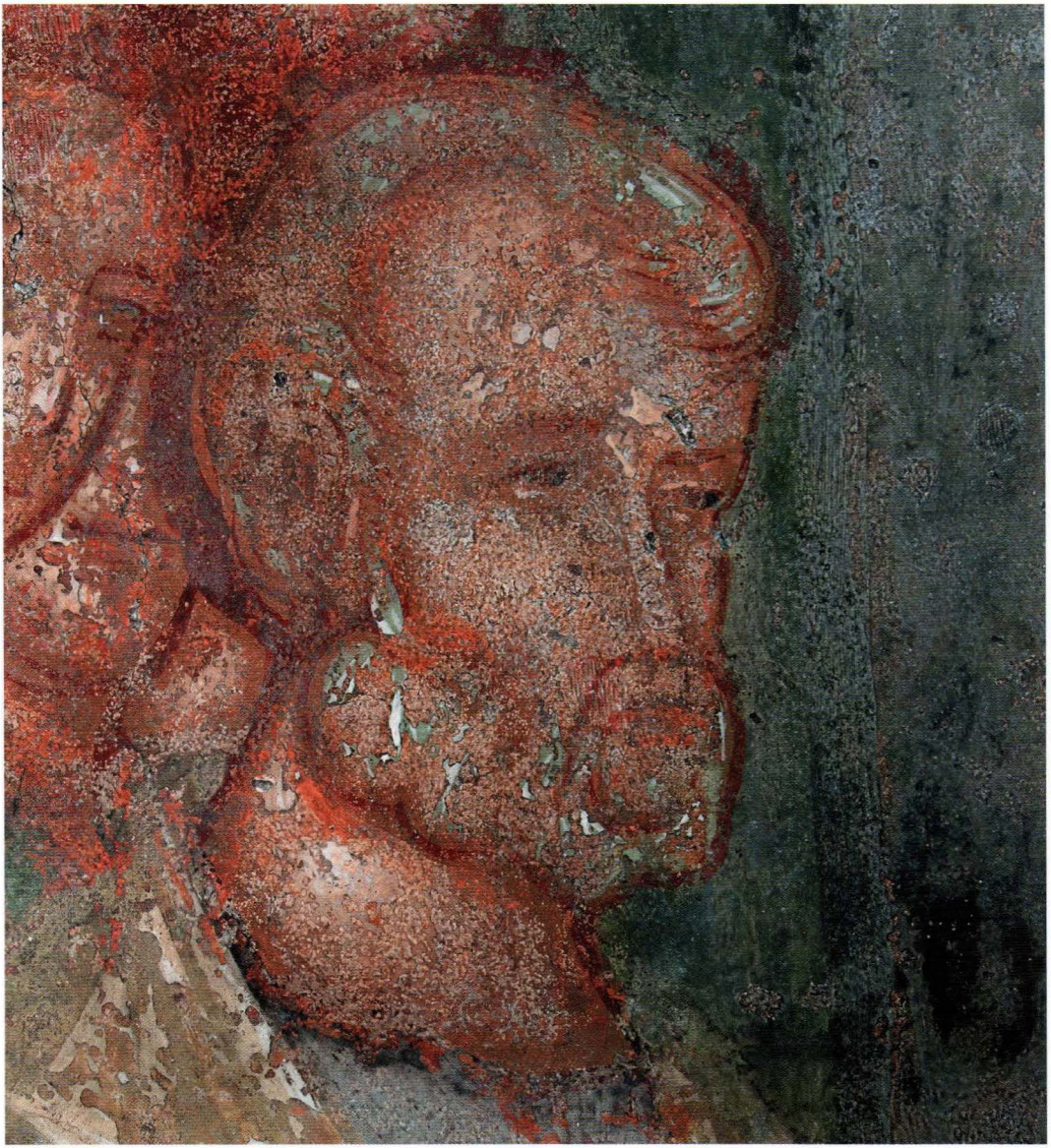
de accentele rezultate ca urmare a diferențelor de absorbție ale suportului picturii. Chiar dacă aceste diferențe nu sunt evidente, s-a căutat în timp corectarea acestui aspect. Inspirată din tehnica *ritoco*, metoda de egalizare a suprafeței prin puncte reprezintă o perfecționare care îmbină cele două tehnici, așa încât, în final, suportul alb lipsit de culoare trece în planul secund ca o țesătură fină și neutră, oferind astfel prim planul, stratului de culoare conservat.

Pentru integrarea în tehnica *tratteggio* a lacunelor chituite la nivel, s-a preferat obținerea unei texturi fine a suprafeței, pentru a evita apariția unui reflex optic al culorilor[46] aplicate în acuarele.

Referitor la tipurile de chituiri și integrarea acestora, trebuie menționat că în prima fază a intervențiilor de la exterior s-a adoptat o metodă de integrare a micilor lacune, care nu răspundeau principiilor de restaurare dar țineau de un aspect practic. Este vorba de chituirea lacunelor cu mortare colorate în masă. La acea vreme am considerat că integrarea *a secco* în tehnica *tratteggio* aplicată la exterior devine vulnerabilă la condițiile fluctuante de microclimat, astfel încât la câțiva ani era necesară o revenire cu această intervenție[47]. O comisie de specialitate nu a fost de acord cu opțiunea noastră, în consecință, toate lacunele de la exterior au rămas de un alb strident, care fragmentează suprafața, urmând a fi integrate ulterior în tehnica *a secco*.

46 În general, s-a observat că pe suprafețele polisate ale chituirilor, integrările cromatice prin juxtapunere a hașurilor verticale efectuate cu acuarele primesc un reflex optic ce alterează vizual calitatea cromatică a acestora. Chituirile integrate în tehnica *tratteggio* devin mici insule lucioase, distincte față de calitatea picturii originale.

47 În intenția noastră, chituirea lacunelor cu mortare colorate era urmată și de o integrare în tehnica *tratteggio* care, în cazul ștergerii acestora, lacuna să rămână colorată discret, dar care să nu aibă intensitatea albă a chituirii simple cu var.



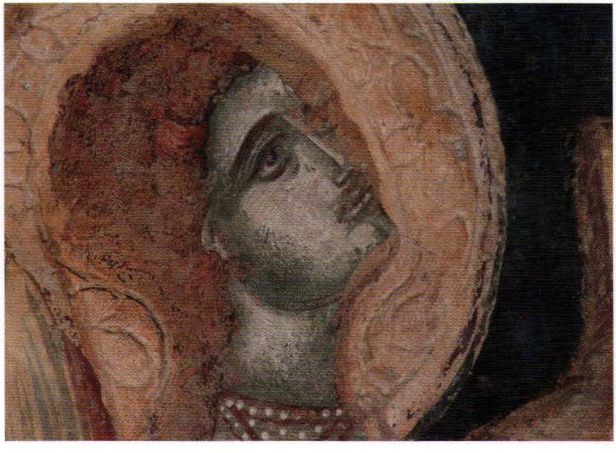
Pentru a obține o asemenea calitate a integrării, un test de estimare a timpului necesar pentru prezentarea estetică (ritocco), realizat de un restaurator cu experiență pe un portret cu dimensiunea de circa 12 x 7 centimetri, a avut următoarele rezultate:

Integrarea feței (a carnației) - 45 minute, 2 700 puncte; barbă și păr - 60 minute, 3 600 puncte

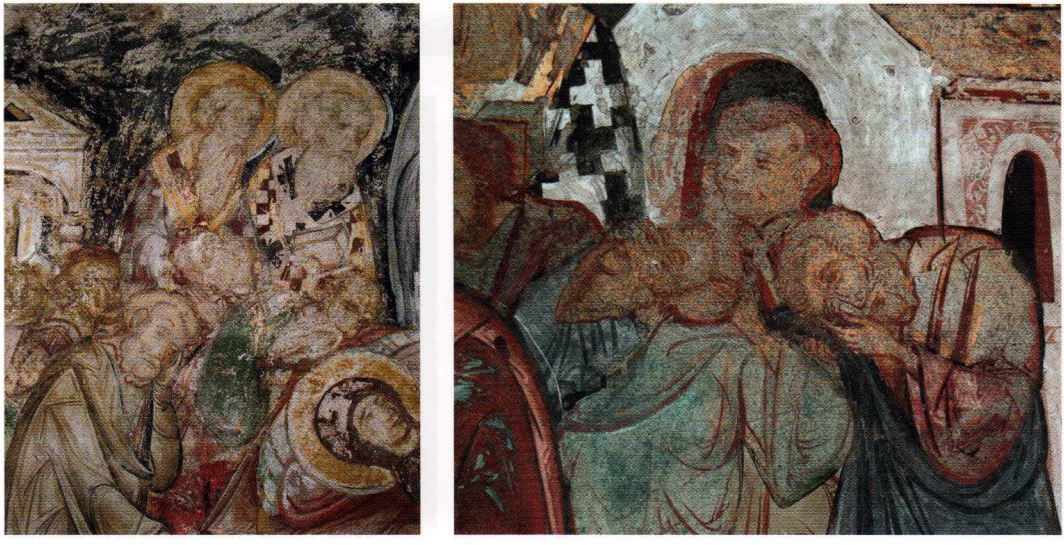
Naos, calotă, detalii înainte și după prezentarea estetică - atenuarea valorică a lacunelor stratului de culoare

Semicalota altarului, îngeri

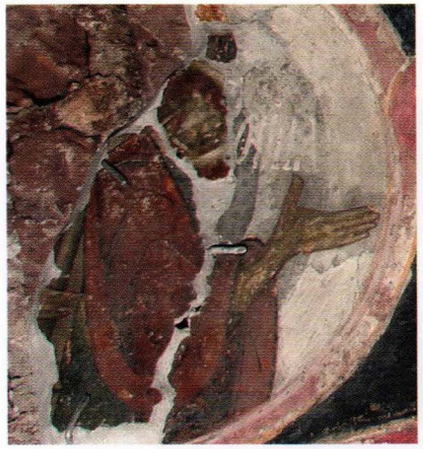
Detalii comparative în timpul îndepărtării depunerilor, înainte și după prezentarea estetică

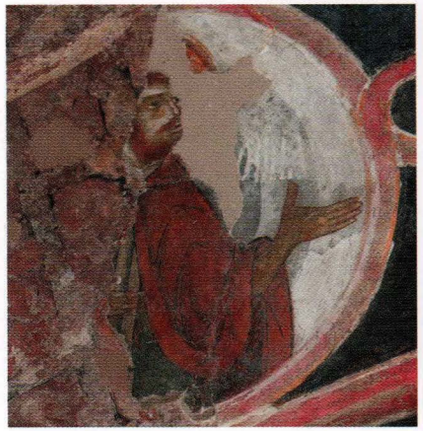


Perete de vest, Adormirea Maicii Domnului. Detalii comparative în timpul intervențiilor și la final



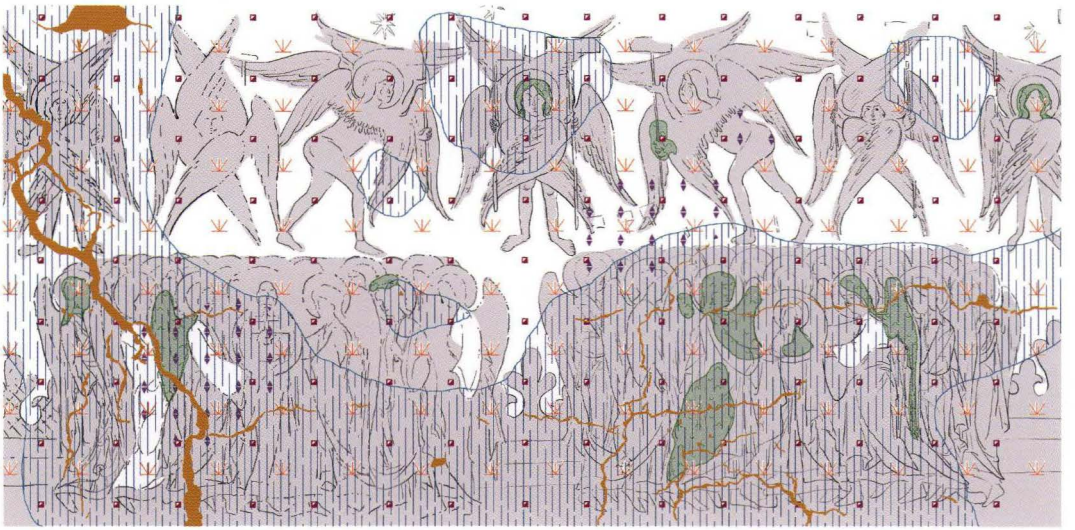
Pronaos, peretele de vest. Detalii înainte și după intervențiile de conservare-restaurare



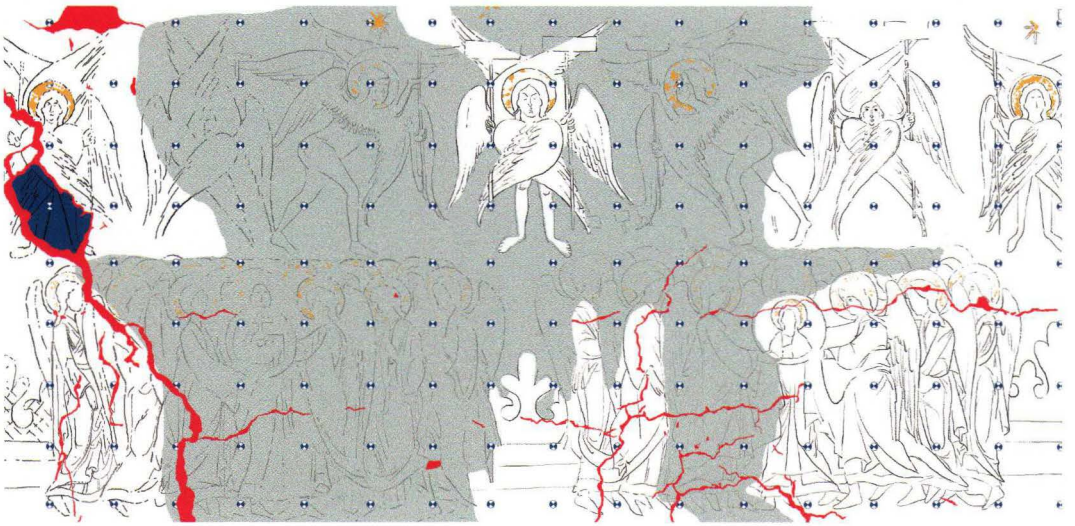


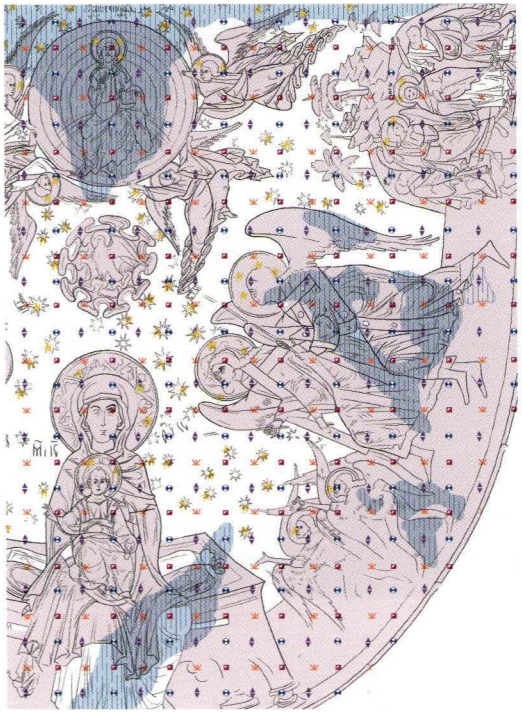
Naos, perete nord, la finalul intervențiilor de conservare-restaurare (2010)

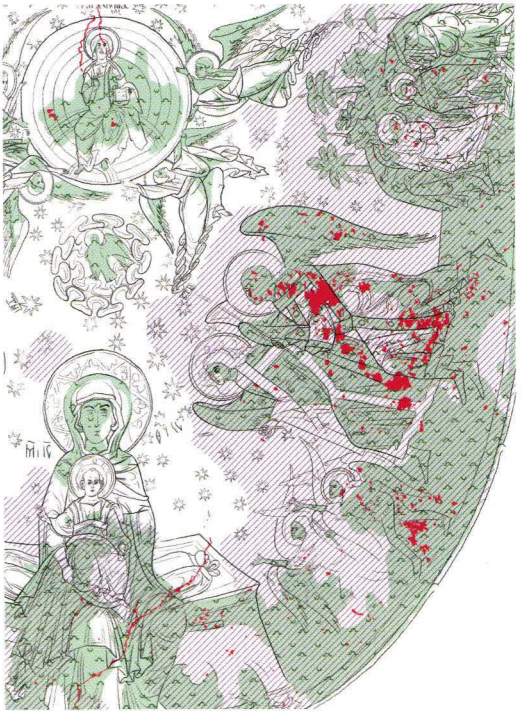
Graba cu care s-au efectuat în timp unele intervenții se poate observa după modul de poziționare a portretului din imaginea de sus. Apreciem totuși că portretul a fost păstrat. În timpul intervențiilor recente fragmentul a fost replantat în poziția corespunzătoare



Relevee ale intervențiilor de conservare - restaurare. Detalii calota de pe naos și semicalota altarului







legendă:

- îndepărtarea depunerilor aderente și neaderente
- extragere săruri solubile
- îndepărtarea crustelor de săruri
- tratamente împotriva agenților heterotrofi
- consolidarea stratului suport
- fixarea stratului de culoare exfoliat
- refacerea coeziunii stratului de culoare prin tratamente minerale
- chituirea la nivel a lacunelor stratului suport
- replantare fragmente
- izolare și fixare foiță metalică
- atenuarea valorică a lacunelor pe zone cu eroziune accentuată
- atenuarea valorică a lacunelor - *velatura* și *rittoco*
- integrarea lacunelor stratului suport prin metoda *tratteggio*

Două portrete ne-au atras atenția încă din timpul îndepărtării depunerilor.
Situate în altar (stânga - *Spălarea picioarelor*) și în naos, vest (dreapta - *Înmulțirea pâinilor*), cele două portrete par să fie detașate de agitația din jur.

Spre deosebire de majoritatea personajelor, fiecare preocupate de câte ceva sau surprinse în timpul discuției, aceste portrete sunt statice și privite din față.

O semătură clară a pictorului nu a fost identificată la nivelul picturii murale (cu excepția controversatei inscripții din glaful ușii spre naos), deși am urmărit cu mare interes și atenție fiecare centimetru de pictură murală.

Potretul asupra căruia atragem atenția poate avea o legătură cu portretul pictorului ?

Aspecte ale monitorizării monumentului

Deși aspectele de prezentare estetică de la exterior rămân în discuție, la acestea se mai adaugă și rezolvarea problemelor ce privesc conservarea arhitecturii, respectiv stabilizarea structurală și eradicarea umidității de capilaritate. Până la rezolvarea acestora, în regim de urgență, se impune o atentă monitorizare[48] a monu-

48 La Muzeul Bucovinei din Suceava s-a constituit un grup interdisciplinar de specialiști (biologi, chimiști, restauratori de pictură murală

mentului urmărind două categorii de probleme. Cele care privesc direct conservarea picturilor murale cum sunt: evoluția parametrilor de temperatură și umiditate din interior, ventilarea permanentă a aerului din interiorul bisericii pentru a limita apariția agenților biologici, mai ales pentru conservarea iconostasului, precum și luarea unor măsuri elementare de întreținere: îndepărtarea permanentă a prafului prin mijloace de aspirare umede, mobilierul așezat la distanță de suprafețele cu pictură etc. O a doua categorie de măsuri se referă la unele aspecte generale: refacerea trotuarului perimetral din beton, biocidarea periodică a învelitorii acoperite cu șiță și limitarea vitezei autoturismelor care circulă la cca. zece metri de biserică[49].

și de pictură pe lemn), care fac vizite periodice la monumentele UNESCO și înregistrează în fișe modificările apărute în timp. În paralel, este instruit personalul administrativ al bisericii, care primește instrucțiuni referitoare la întreținerea curentă a întregului ansamblu de patrimoniu.

49 Cea mai eficientă măsură ar fi devierea carosabilului pe un alt traseu, pentru a elimina, în același timp, și emisiile poluante de dioxid de carbon produse de traficul auto.

Arbore - experiența restaurării

Intervențiile asupra picturilor murale de la Arbore au început în vara anului 1974 și au continuat pe anumite perioade până în prezent[50]. Se poate considera că, în timp, aici s-a format o școală de restaurare. Putem astfel defini câteva etape ale formării restauratorilor care au lucrat pe acest șantier, obținând, ulterior, o recunoaștere profesională prin atestarea lor de către Ministerul Culturii:

- *etapa Direcției Monumentelor Istorice.* În anii 1974-1975 au început intervențiile de urgență pentru consolidarea prin injectare a stratului suport desprins de zidărie și chituirea parțială a lacunelor. În această perioadă echipa era formată din Dan Mohanu, Oliviu Boldura[51] și mai apoi Teodora Spătaru, echipă coordonată de Tatiana Pogonat.

- *etapa intervențiilor de urgență asupra picturilor murale exterioare din perioada 1992-2000.* Prioritatea acestor intervenții era consolidarea stratului de culoare pulverulent sau în curs de exfoliere.

Complementar s-au mai efectuat operațiuni de conservare a stratului suport. Dintre restauratorii acestei perioade, unii lucrând și la interior, doi s-au afirmat ulterior ca fondatori ai unor secții de conservare-restaurare în învățământul superior uni-

50 Perioada îndelungată a intervențiilor de restaurare a picturilor murale este explicată de lipsa unei finanțări fluente și consistente din partea instituțiilor de cultură care au administrat în timp acest monument UNESCO.

51 Dan Mohanu si Oliviu Boldura – cadre dicactice la Universitatea Națională de Arte din București, prima instituție de învățământ superior din România aplecată asupra studiului conservarii operei de artă și cu prima secție de conservare-restaurare din țară.

versitar[52], de formare a generațiilor de tineri restauratori.

• *etapa intervențiilor asupra picturilor murale interioare din perioada 2000-2016.* În mod firesc, după intervențiile de urgență de la exterior s-a trecut la conservarea și punerea în valoare și a picturilor murale interioare unde, pe lângă restauratorii cu experiență, s-au format și alte generații, care s-au ridicat, printr-o deosebită exigență, la valoarea picturilor descoperite de sub straturile dense de praf și fum.

Trebuie remarcat că lucrările de restaurare a picturilor murale de la Arbore au fost mereu în regim de urgență, din păcate conservarea elementelor de arhitectuă nu a ținut pasul cu conservarea picturii.

În prezent se fac eforturi financiare pentru recepționarea lucrărilor interioare[53] și finalizarea lucrărilor de restaurare a celor exterioare[54].

52 Prof. univ. dr. Carmen Solomonea, la Secția de conservare și restaurare a operei de artă de la Universitatea „George Enescu" din Iași, Prof. univ. dr. Theo Mureșan, decan al Facultății de Arte Plastice în cadrul Universității de Arte și Design din Cluj-Napoca.

Prof. univ. dr. Corina Popa și prof. univ. dr. Oliviu Boldura sub teiul din fața laturii de vest a bisericii

53 Planificarea pentru recepția picturii murale interioare este prevăzută pentru sfârșitul etapei 2016.

54 În planificarea de timp estimată, respectiv sfârșitul anului 2018, se are în vedere finalizarea lucrărilor de conservare-restaurare a picturilor murale interioare din zona arcosoliului și a celor exterioare, care sunt condiționate de importante lucrări pentru stabilitatea structurii bisericii și de eradicarea umidității de capilaritate ce periclitează conservarea picturilor interioare și a celor exterioare.

Vizita la Biserica din Arbore a
Majestăților lor Regele Mihai și Regina Ana (sus)

Imagini din timpul ceremoniei unei cununii religioase
(stânga jos)

Bibliografie
partea I

- Gheorghe Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în B.C.M.I. XIX, 1926.
- Oliviu Boldura, *Restaurarea tabloului votiv de la biserica din satul Arbore*, în RMI, nr. LXXVI, 2007, pp. 28-35.
- Constanța Costea, Nartexul Dobrovățului, în RMI, nr LX, 1, 1991, pp. 11-21.
- Constanța Costea, *Herod`s Feast at Arbore*, R.R.H.A. tomes XLI-XLII, Bucarest, (2004-2005), pp. 3-6.
- Constanța Costea,*The Sources of the medieval Painter of Saint John the Baptist at Arbore*, în R.R.H.A. tome XLIII, Bucarest, 2006, pp. 3-10.
- Constanța Costea, *Comments on the Continuity in the Medieval Painting*, R.R.H.A. tome XLV, Bucarest, 2008, pp. 127-128.
- Constanța Costea, *Sub semnul miresei nenuntite: despre reprezentarea Imnului acatist în Moldova secolului al XVI-lea*, în „Ars Transsilvaniae", XIX, Cluj, 2009, pp. 99-108.
- Constanța Costea, *Notes on the Akathistos at Arbore,* în R.R.H.A., BA Tome XLVII, pp. 25-30, Bucharest, 2010.
- Constanța Costea, *Intercesiune la Mandylion*, în „Spicilegium. Studii și articole în onoarea Prof. Corina Popa", Editura UNArte, București, 2015, pp. 117-131.
- Dimitrie Dan, *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, în B.C.M.I. XIX, 1926, pp. 37-47.
- Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1969.
- Corina Nicolescu, *Arbore,* București, 1977.
- Petru Oprea, *Urme ceramice de la casele hatmanului Luca Arbore*, în S.C.I.A., 12, 1965, pp. 329-332.
- Geanina Roșu, *Tabloul funerar din pronaosul bisericii Arbore*, RMI, nr. LXXII, 1, (2001-2003) pp. 22-26.
- Tereza Sinigalia, *Programul iconografic al spațiului funerar din Biserica Sf. Ioan Botezătorul din satul Arbore*, în RMI, nr. LXXII, 1, (2001-2003), pp. 27-35.
- Tereza Sinigalia, *Arta pictorilor - între unitate și diversitate*, în R. Theodorescu, I. Solcanu, *Artă și civilizație în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 2004, pp. 56-72.
- Tereza Sinigalia, *Relația dintre spațiul și decorul pictat al naosurilor unor biserici de secol XV-XVI din Moldova*, în RMI, nr. LXXVI, 2007, pp. 47-48.
- Tereza Sinigalia, *Din nou despre picturile din pronaosul bisericii din satul Arbore*, în RMI, nr. LXXIV, 2005, pp. 42-57.
- Ion Solcanu, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbore, Pictura interioară*, în Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie, XII, Iași, 1975, pp. 35-36.
- Maria Magdalena Szekely, *Sfetnicii lui Petru Rareș*, Iași, 2002.
- Sorin Ulea, *Originea și semnificația picturii exterioare moldovenești*, I și II în S.C.I.A. 1962 și 1972.
- Sorin Ulea, *O surprinzătoare personalitate a Evului mediu românesc. Cronicarul Macarie*, SCIA, T. 32, București, 1985, pp. 14-40.
- Virgil Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei*, București, 1974.
- Christopher Walter, *L`iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970.

partea II

- ARNOLD, Andreas; ZEHNDER, Konrad, *The Conservation of Wall Paintings*, London Yuly 13-16, 1987
- BALȘ, Gheorghe, *Bisericile lui Ștefan cel Mare,* în *B.C.M.I.,* 1925
- BALȘ, Gheorghe, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI –lea,* în *B.C.M.I.,* 1928
- BOLDURA, O., *Tratamente complementare pentru refacerea coeziunii picturii murale din nordul Moldovei,* comunicare prezentată la Institutul de Arheologie Vasile Pârvan, București, 2005.
- BOTTICELLI, G., DANTI, C., GIOVANNONI, S., *Twenty years of barium application on mural painting. Methodology of application* in ICOM Committee for Conservation, 7th Triennial Meeting, Copenhagen, 1984, 84/15/6'.
- BOTTICELLI, G., *Metodologia di restauro delle pitture murali* Centro Di, Firenze 1992: 95-109.
- BRANDI, Cesare, *Teoria restaurării* - Ed. Meridiane – Bucureşti, 1996.
- CAMUFFO, Dario, *Microclimate for cultural heritage.* Ed. Elsevier, 1998.
- CANEVA G., NUGARI M. P., SALVADORI O., *La biologia nel restauro,* Nardini Editore, Firenze, 2003.
- COMĂRNESCU, Petre, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei (arhitectura şi fresca în secolele XV - XVI),* Casa regională a creației populare Suceava, 1961
- CRIȘAN, Rodica: *Zidăriile tradiționale. Caracteristici și procese de degradare specifice.* IAIM București, 1996.
- DRĂGUȚ Vasile, *Pictura murală din Țara Românească și din Moldova și raporturile sale cu pictura Europei de sud-est, în cursul secolului al XVI –lea,* în *B.C.M.I.,* nr.3/1970
- FERRONI, E., *Restauro chimico strutturale di affreschi solfatati. Metodo e Scienza,* catalogo della mostra, Sansoni Ed., Firenze 1982: 265-269.
- GETTENS, R.J., FELLER, R. și CHASE, T., *Vermilon and cinabar,* Studies in Conservation 1972.
- ICOMOS, - *Principii pentru prezervarea și conservarea/restaurarea picturilor murale,* Cascada Victoria, Zimbabwe, oct. 2003.
- ISTUDOR, Ioan, *Unele probleme privind curățarea, dezinfectarea și fixarea picturilor murale, apărute cu prilejul restaurării bisericii fostei mănăstiri Humor,* Buletinul monumentelor istorice, nr. 3, 1973.
- ISTUDOR, Ioan, LAZĂR, I., IONIȚĂ, I., DUMITRU, L., *Unele considerații asupra fenomenului de eflorescență a picturilor murale,* B.M.I.A., nr. 2/1976.
- ISTUDOR, Ioan, și CIOBANU, Gh., *Dispersii de caseinat de calciu folosite în conservarea picturilor murale în frescă și tempera* în Cercetări de restaurare şi conservare nr. 2/1982, Muzeul Naţional de Istorie.
- ISTUDOR, Ioan, *Considerații tehnice asupra unor picturi din România (epocile antică, medievală, modernă).* Revista monumentelor istorice. Anul LXXII, nr.1, 2001-2003, INMI, București, 2004.
- ISTUDOR, Ioan, *Noțiuni de chimia picturii,* Editura ACS, Colecția Științific, 2011
- LEPĂDATU, Alexandru, *Cercetări istorice*

cu privire la meșterii bisericii moldovenești din secolul XVI, Revista muzeelor și monumentelor - seria Documente istorice și de artă, în *B.C.M.I.*, 1912

- LAURENZI TABASSO M., *Solubles sals: formation, decay mechanisms*, ICCROM, 1995
- LEWIN, S.Z., and Norbert S. Baer *Rationale of the Barium Hydroxide – Urea Treatment of Decayed Stone*. Studies in Conservation 1974, 19: 24-35.
- LAZAREV Viktor, *Istoria picturii bizantine*, Editura Meridiane, București 1979

MATTEINI, Mauro *Il metodo del bario nel restauro degli affreschi* Critica d'Arte 1979, 44: 182-184.

- MATTEINI, Mauro, and MOLES, Arcangelo, *Twenty Years of 'Barium' on Mural Paintings: Fundamentals and Discussion of the Methodology*. ICOM Committee for Conservation: Preprints of the 7th Triennial Meeting, Copenhagen, 10-14 September 1984, 2: 84.15.15-84.15.19. *La metodologia del Bario* in Restauro delle opere d'arte. Mantua: Accademia Nazionale Virgiliana. 33-41.
- NICOLESCU, Corina, *Arta epocii lui Ștefan cel Mare. Relații cu lumea occidentală.* Extras din studii si materiale de istorie medie, volumul III, 1975
- TORRACA, Giorgio, *Matériaux de constructions poreux. Science des matériaux pour la conservation architecturale.* ICCROM, 1986.
- WERNER, Schmid, *Stabilization of mural paintings* Mural painting conservation course 1996 - ICCROM Part III: Treatment methods & materials.

Mulţumim pentru susţinerea proiectului de conservare – restaurare a picturii murale de la biserica monument istoric din Arbore, lucrări în curs de finalizare!

Finanţator: Ministerul Culturii, Institutul Naţioanal al Patrimoniului (I.N.P.)
Diriginţi de şantier: Marius Rădulescu şi Gheorghe Dănilă – specialişti restauratori;

Beneficiar: Arhiepiscopia Sucevei şi Rădăuţilor reprezentată de
Înalt Preasfinţia Sa Pimen Suceveanu.
Parohia bisericii monument istoric din Arbore.
Preoţi parohi: Chifan Constantin şi Chifan Alexandru;

Executantul lucrărilor de restaurare a picturii murale: S.C. CERECS ART S.R.L.
Coordonator general şi executant: Oliviu Boldura – expert restaurator;

Echipa de cercetare ştiinţifică:
Istorici de artă – Corina Popa, Tereza Sinigalia, ing. chimist Ioan Istudor (†), chimist Mihai Lupu, fizician Gheorghe Niculescu, biolog Ion Ioniță;

Coordonatori de etape: Carmen Solomonea, Theo Mureşan, Geanina Roşu (Deciu), Oana Popescu (Gorea), Anca Dină, Maria - Magdalena Drobotă, Dumitru Dumitrescu, Gheorghiţă Danilă – Sandu;

Echipa de restauratori performanţi (în ordinea etapelor de lucru):
Iulius Apostol, Iulian Olteanu, Gabriela Olteanu, Sandu Stoleru, Trajkovic Slobodan, Bogdan Daia (arh.), Ion Boicu, Bogdan Bratu (arh.), Dumitru Gorea, Georgiana Zahariea, Paula Vartolomei, Natalia Dănilă - Sandu, Ionel Gemănar, Marius Dănilă, Sânziana Dumitrescu, Crina Niculescu, Alina Popescu, Adina Lupu, Simina Ilaș, Ioana Luci, Mihaela Franciuc, Ioanid Balmuș.
Operatori restauratori (dintre cei mai implicați): Neculai Cîrciu, Cristina Balaș, Roxana Gondoș, Anişoara Pătrănescu (†), Cătălin Popoiu (†), Dana Pintilie, Alina Preotu, Cerasela Ciucă, Mihaela Ioan, Constantin Piţ, Cătălin Nechita Mândrilă, Greta Tanasă, Roxana Tanasă, Irina Cîrstea, Bianca Cîrcu, Alexandru Atofanei, Daniel Iftodeanu, Mihai Simionesei, Nicolae Neag, Iulian Cîmpian şi prietenul nostru comun Mircea Botez, un docil executant şi mare admirator al domeniului restaurării.

Mulţumim, de asemenea, familiei Jacotă, Florica şi Vasile, care a fost mereu alături de noi, Mariei Mănăilă, Mariei Buliga şi Elenei Mirea enoriaşi cu suflet ai parohiei.